સેતુ-૧૫

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવો નહિ)

એતદ્

જાન્યુઆરી ૧૯૭૯ વર્ષ ૨ અંક ૧૫

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

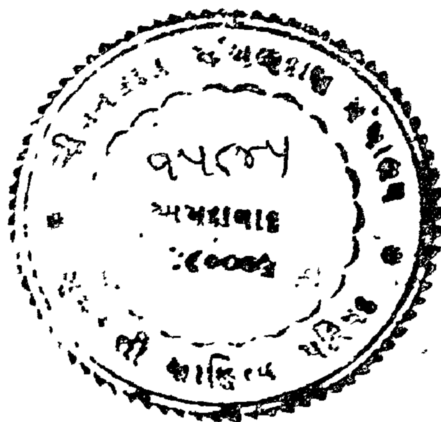
લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં. સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

• [illegible] પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો ।

કુ. [illegible] દીક્ષિત, ૯ પ્રેમ વિલા, ચંદ્રોદય પાસે,
આજવા રોડ, વડોદરા-[illegible] ૦૧૯.



ત્રણ કાવ્યો
વાસ્કો પોપ | અનુ : હર્ષદ ત્રિવેદી

૧. પરદેશી સૂર્ય

કોના માથામાંથી આ કાણિયો હરામી
નીકળી પડ્યો છે
કોની સામે એ અત્યારે બાથાં મારે છે
કોની પાછળ એ ગબડે છે
પડતર સ્વર્ગો પર થઈને

શા માટે એ આપણને તગતગાવે છે
એ ચાહતો હશે આપણને બાળીને તણખેતણખા કરી મૂકવાને

જાણે અહીંથી આપણે
ઝબકોળ્યો ન હોય એના પાગલ બાપને
ઠંડા પાણીમાં

તે પોતે જ ઠંડો પડી જવો જોઈએ
આ તો ઉપરવાળાએ કરી છે ભૂલ

૨. તડકામાં

અદ્‌ભુત છે સૂર્યમાં તારું ન્હાવું
મને કદીયે ગમી નથી ક્રાર્યા

આમ તો મને કશીયે પડી નહોતી એ ચીથરાંની
છતાં હું છું પાગલ તારા આમ નગ્ન હોવા પર

સૂર્યને તારી સાથે અડપલાં ન કરવા દે
એના કરતાં ચાહવા દે આપણને પરસ્પર, માત્ર આપણ બંનેને

માત્ર અહીં નહીં, માત્ર અહીં સૂર્યમાં નહીં
અહીં બધું જ દેખી શકાય છે અસ્થિપર્યંત, પ્રિયે

૩. અંધસૂર્ય

બે પંગુ કિરણો
દોરે છે અંધ સૂર્યને

સવાર શોધે છે સૂર્યનું ભાગ્ય
સ્વર્ગની બીજી બાજુએ
સૂર્ય પોતાના દ્વારને પગથિયે પણ નથી

મધ્યાહ્ન ખાસ્સો ઢળી ગયો છે
સૂર્ય રઝળે છે ઝળકાટની સાથે
તે કદીયે ઘરે હોવા પામતો નથી

સાંઝ નીકળી ચૂકી છે વિશ્વમાં
સૂર્ય પીઠ પર ભેરવીને પોતાનો બિસ્તર
માગે છે ભીખ કોઈક તારા પાસે

ફેલાવેલા હાથે
માત્ર રાત્રિ બહાર આવી છે
મળવાને અંધ સૂર્યને

૨ એતદ્ જાન્યુઆરી ૭૯

ધંધો એટલે ધંધો

હાઈન્રિખ બ્યોલ | અનુ.: ઉપમન્યુ વૈદ્ય

મારા એ પરિચિત કાળાબજારિયા સજ્જન આજકાલ પ્રમાણિક નાગરિક બની બેઠા છે. એમને મેં ઘણા લાંબા વખતે જોયા, વાસ્તવમાં મહિનાઓ પછી, અને આજે તો શહેરના સાવ જુદા જ ભાગમાં એમનો ભેટો થઈ ગયો. એ ત્યારે ધમાલિયો ભાગ હતો. આજકાલ એમની દુકાન એ ભાગમાં છે. સારામાં સારા ધોળા રંગે એ રંગી છે, ઉપર સુંદર વાળેલાં પતરાંનું છાપરું છે, નવાં નક્કોર અને મજબૂત. એ ઠંડી અને વરસાદથી એમને રક્ષણ આપે છે. ત્યાં એઓ સિગારેટ વેચે છે—કોઈ પણ કાનૂનનો ભંગ કર્યા વગર. પહેલાં તો આ જાણીને હું ખુશ થયો. કોઈ ધારાધોરણ મુજબની જિંદગી પાછી જીવવાની શરૂ કરે તો એ સારું તો લાગે જ કારણ કે અમે પહેલાં મળ્યા ત્યારે એની જરા પડતી દશા હતી અને અમે ગમગીન હતા. અમારી એ જૂની લશ્કરી ટોપી પહેરીને અમે ઉજ્જ ફરતા હતા. અને મારી પાસે થોડા પૈસા આવી ચઢે તો હું એને જઈને મળતો હતો. પછી અમે ભૂખ્યા રહેવા વિશે, લડાઈ વિશે તડાકા મારતા. જ્યારે મારી પાસે પૈસા ન હોય ત્યારે મને એ એકાદ સિગારેટ આપતો કે પછી તે વખતે હું એક ભઠિયારાની દુકાન સાફ કરતો એટલે મને ડબલરોટી માટેની રેશન કુપન મળતી તે હું લઈ જતો.

આજકાલ તો એનું બરાબર ચાલતું હોય એવું મને લાગ્યું. એ સ્વાસ્થ્યની જીવન્ત મૂર્તિ સમો લાગતો હતો. એકસરખો નિયમિત પૌષ્ટિક ખોરાક લેવાથી એના ગાલ ગોળમટોળ થયા હતા. એના મુખ પર આત્મવિશ્વાસની મુદ્રા હતી. એક ગંદીગોબરી છોકરી ચૂસણિયું લેવા આવી હતી પણ એની પાસે પૈસા પૂરતા ન હતા એટલે એણે એને ધમકાવીને કાઢી મૂકી તે મેં જોયું. એના દાંત વચ્ચે કશું ભરાઈ ગયું હોય તેમ એ આખો વખત એની

જીભ ફેરવ્યા કરતો.

ધંધો તેજ ચાલતો હતો. એની પાસેથી બધા સારી એવી સિગારેટ ખરીદતા હતા અને ચુઈંગ ગમ પણ.

કદાચ મારે એવું નહોતું કરવું જોઈતું – મેં એની પાસે વાત કરવાના આશયથી જઈને કહ્યું, 'અર્ન્સ્ટ'

એ જરાક તાજુબ થઈ ગયો. મારી સામે વિચિત્ર રીતે જોતાં જોતાં એણે કહ્યું, 'શું છે વળી ?' મને એણે ઓળખી કાઢયો તે તો હું જોઈ શકયો. પણ એ પોતે ઓળખાઈ જાય એવી એની ઇચ્છા નહોતી.

હું ચુપ રહ્યો. મેં એને જાણે નામ દઈને બોલાવ્યો જ ન હોય એવી રીતે વર્ત્યો. મારી પાસે થોડા પૈસા હતા એટલે મેં થોડીક સિગારેટ ખરીદી અને પછી ચાલવા માંડયું. મેં દૂરથી થોડી વાર સુધી એને જોયા કર્યો. હજુ મારી ટ્રામ દેખાતી નહોતી અને મને ઘરે જવાનું કાં ખાસ મન થતું નહોતું. ઘેરે જઈએ એટલે બધા પૈસાની રકઝક કરીને માથું ખાઈ જાય. ઘરની માલકણ બાઈ ભાડું માગે, વીજળીવાળો વીજળીના પૈસા માગે. વળી ઘરે સિગારેટ પીવાની મને મના છે. કોણ જાણે કયાંથી માલકણ બાઈને વાસ આવી જ જાય છે. આથી એ વિફરે છે ને મને ભાંડે છે: 'સિગારેટ ફૂંકવાના પૈસા છે અને ભાડું આપવાના પૈસા નથી. ગરીબ લોકોને માટે તો સિગારેટ પીવી કે દારૂ ઢીંચવો એ પાપ છે, સમજ્યા ?' હા, તે તો હું જાણું જ છું ને, તેથી તો હું છાનોછપનો સિગારેટ પીઉં છું. ઘરમાં નથી પીતો, પણ કોઈક વાર હું જાગતો પડયો હોઉં ને બધું શાન્ત હોય અને મને લાગે કે સવાર થતાં સુધીમાં એ વાસ વિખરાઈ જશે ત્યારે કોઈક વાર મારી ઓરડીમાં સિગારેટ પી લઉં છું.

સહુથી કપરી વાત એ છે કે મારે કશો ધંધો નથી. તમારે કંઈક ને કંઈક ધંધો તો હોવો જ જોઈએ. લોકો આપણને એવું કહેતા રહે છે. એવોય વખત હતો કે જ્યારે લોકો કહેતા કે ધંધો હોવો એ જરૂરી નથી. ત્યારે જરૂર હતી માત્ર સૈનિકોની. પણ હવે એવું કહેવા લાગ્યા છે કે ના, ધંધો તો જોઈએ, પણ એવું કશું છે નહિ. હું આળસુ નથી પણ એ લોકો જે ધંધો મને સૂઝાડે છે તે કરવો મને ગમતો નથી. ઈંટ રોડાં સાફ કરવાં;

કપચી લઈ જવી – આ બધું કરવું મને ગમતું નથી. બે કલાકમાં તો હું પરસેવે રેબઝેબ થઈ જાઉં છું. મારી આંખે ઝાંખ વળે છે અને હું ડૉક્ટર પાસે જાઉં છું તો કહે છે કે ના, તમને કશું થયું નથી. એ માત્ર મારો ગભરાટ જ હશે. આજકાલ લોકો જ્ઞાનતન્તુની નબળાઇની ઘણી વાતો કરે છે. ગરીબ હોવું અને વળી વધારામાં આવી નબળાઈ, એ તે કેમ સહ્યું જાય. પણ મારા જ્ઞાનતન્તુઓ બહુ તંગ થઈ ગયા છે. હું ખાસ્સા લાંબા ગાળા સુધી સૈનિક રહ્યો છું. મને લાગે છે કે નવેક વરસ થયાં હશે, કદાચ એથી વધારે પણ હોય. મને ખાતરી નથી. એક વખત એવો હતો કે કશો ધંધો હોય એનો મને આનંદ હતો. મને વેપાર કરવાની ખૂબ ઇચ્છા હતી પણ એ તો જૂની વાત થઈ. એ વાત આજે કરવાનો શો અર્થ? હવે મને કશો ધંધો કરવાનું રજમાત્ર ગમતું નથી. આખો વખત પથારીમાં પડચા રહેવું અને દિવાસ્વપ્નો જોયા કરવાં. એક મોટો પુલ બાંધવાને માટે કે આલિશાન ઇમારત બાંધવાને માટે કેટલાય માણસો કેટલાય કલાકો કામ કરે અને એ બધું આખરે એક જ મિનિટમાં તોડી પાડી શકાય તો પછી આ બધી મહેનત-મજૂરીનો અર્થ શો? મને તો લાગે છે કે એ બધી મહેનત–મજૂરી નિરર્થક જ છે. મને લાગે છે કે આને જ કારણે જ્યારે મારે પથ્થરો ઉપાડવા પડે છે અને કપચી દૂર કરવી પડે છે અને એ બધું એટલા ખાતર કે એક વધારે હોટલ ઊભી થાય ત્યારે મારું સહેજ ચસકી જાય છે.

આ થોડીક ક્ષણ પહેલાં જ હું કહી ગયો કે મારા જ્ઞાનતન્તુઓ નબળા પડી ગયા છે. પણ મને લાગે છે કે સાચું કારણ આ છે: આ બધું જ અર્થહીન છે.

સાચું કહું તો કોઈ શું માને એની મને ઝાઝી પડી નથી. પણ પાસે થોડા પૈસા હોય એ જ વસ્તુ ભયંકર છે અને થોડા ઘણા પૈસા તો હોવા જ જોઈએ ને! એના વગર તો તમારું ગાડું ચાલે જ નહિ. વીજળીનો દીવો બાળીએ એટલે કેટલી જફા! મીટર તો ખરું જ અને તમે જેવી સ્વિચ દબાવી કે પ્રકાશની સાથે પૈસા પણ વેરાવા લાગ્યા જ સમજો! તમે દીવો ન બાળો તોય મીટરનું ભાડું તો ભરવાનું જ. આ જ મોટી મોંકાણ છે ને – બસ, ભાડાં ભર્યાં કરો. તમારે એક ઓરડી તો જોઈએ જ. પહેલાં તો હું એક ભોંયરામાં રહેતો હતો. નીચે કાંઈ ખાસ ખરાબ નહોતું લાગતું. મારી પાસે સગડી તો હતી જ. આમ તો હું થોડા

બદામી કોલસા મારી જ લાવતો હોઉ છું પણ એ લોકોએ તો મને ભોંયરાની બહાર ખેંચી કાઢ્યો. છાપાંવાળા મને ઘેરી વળ્યા, મારી છબિ પાડી અને મારે વિશે લેખ લખ્યો : યુદ્ધમાં લડી ચૂકેલો, રીઢો સૈનિક ગરીબીમાં સબડે છે. આ બધાંનું પરિણામ એ આવ્યું કે મારે મારી જગ્યા બદલવી પડી. વસવાટ યોજનાની કચેરીના માણસે કહ્યું કે એ તો એની આબરૂનો પ્રશ્ન હતો એટલે મારે ઓરડીમાં રહેવા જવું પડ્યું. એમ તો કોઇક કોઈક વાર થોડા પૈસા હું ઉપજાવી લઉ છું ખરો. લોકોના સંદેશા પહોંચાડું છું, બદામી કોલસાની હેરફેર કરું છું અને કોઇકના ભોંયરામાં એની સરસ થપ્પીઓ ખડકી લઉ છું. હું એમાં બહુ પાકો નિષ્ણાત છું. હું કોઈ ખાસ વધારે મજૂરી લેતો નથી. આમ છતાં, હું ઝાઝું કમાતો નથી. એમાંથી તો પૂરું ભાડુંય ભરી શકાતું નથી. કેટલીક વાર માત્ર વીજળીનું બિલ ચૂકવી શકાય છે કે પછી થોડીક સિગારેટ અને પાઉ...

હું એક ખૂણામાં ઊભો ઊભો આવું બધું વિચાર્યા કરું છું. મારા એ કાળાબજારિયા મિત્રે (જે હવે એક પ્રમાણિક નાગરિક બની ગયો છે) મારા તરફ રહી રહીને શંકાભરી નજરે જોવા માંડ્યું. એ દુષ્ટને હું કોણ છું એની તો ખાસ્સી ખબર છે – અને લોકો ક્યાં એકબીજાને ઓળખતાં નથી હોતાં, ખાસ કરીને લાગલગાટ બે વરસ સુધી દરરોજ એકબીજા જોડે વાતચીત કરતાં હોય ત્યારે ! કદાચ એને એમ હશે કે હું એની પાસેથી કશું તફડાવી લઈશ. હું કાંઈ એવો બાઘો નથી કે આવી ભીડવાળી જગ્યાએ, મિનિટે મિનિટે ટ્રામ આવ્યા કરતી હોય ત્યારે અને ખૂણામાં પોલીસ ઊભો હોય ત્યારે કશું તફડાઉ. એમ તો હું તફડાઉ ખરો પણ જુદી જગ્યાએથી. કોલસા જેવી વસ્તુ તો તફડાવવી જ પડે, ઊન પણ. એક દિવસ તો મેં ભઠિયારાને ત્યાંથી એક પાઉ પણ તફડાવી લીધેલું. એ કેટલી ઝડપથી અને કેટલી સહેલાઈથી મેં તફડાવેલું કે જો હું તમને કહું તો કદાચ તમે મારી વાત માનો નહિ. હું તો પાઉં ઉપાડતોકને ચાલવા માંડ્યો, સાવ ઠંડે કલેજે, જાણે કશું બન્યું જ નથી. ખૂણા સુધી પહોંચ્યો કે તરત દોડવા માંડ્યો. પણ હવે પહેલાંના જેટલી હિમ્મત રહી નથી.

એવા ખૂણા આગળ ઊભા રહીને કશું તફડાવવાની મારી દાનત નહોતી. એમ કરવું ઘણી વાર ખૂબ સહેલું હોય છે. પણ મેં કહ્યું ને કે હવે મારામાં એવી હિમ્મત નથી. કેટલીય ટ્રામ આવીને ઊભી રહી, એમાં મારી પણ ટ્રામ

હતી. અર્ન્સ્ટ મારી સામે એમાંથી ત્રાંસી નજરે જોઈ રહ્યો હતો. હું કઈ ટ્રામમાં જાઉં છું એની પણ એ દુષ્ટને ખબર છે.

પણ મેં તો સિગારેટનું ઠૂંઠું ફેંકી દીધું, બીજી સિગારેટ સળગાવી અને જ્યાં હતો ત્યાં જ ઊભો રહ્યો. સિગારેટનાં ઠૂંઠાં ફેંકી દઈ શકું એટલી તો મારી પ્રગતિ થઈ છે. પણ બીજું કોઈ ફેંકી દીધેલાં ઠૂંઠાં એકઠાં કરતું જ હોય છે. આપણે તો એવાનોય ખ્યાલ રાખવાનોને! એ બધા કાંઈ એકના એક નથી હોતા. યુદ્ધ કેદીની છાવણીમાં મેં તો કર્નલને સુધ્ધાં ઠૂંઠાં વીણતો જોયો છે. પણ આ ઠૂંઠાં વીણનારો કર્નલ નહોતો. મેં એને ધારી ધારીને જોયો. એની કામ કરવાની પદ્ધતિ આગવી જ હતી. જાળમાં સંતાયેલાં કરોળિયાની જેમ એ કપચીના ઢગલા પાછળ સંતાઈ રહેતો અને જ્યારે જ્યારે ટ્રામ આવીને ઊભી રહેતી કે ઊપડતી ત્યારે ત્યારે પાછળથી નીકળીને જેટલાં ઠૂંઠાં પડયાં હોય તેટલાં એકઠાં કરી લેતો. મને એની પાસે જઈને વાત કરવાનું મન થતું. મને એમ લાગતું કે અમે બન્ને એક જ જાતના છીએ પણ હું જાણું છું કે એનો કશો અર્થ નથી. આવા લોકો કયારેય કશું કહેતા હોતા નથી.

મને શું થયું હતું તે તો કોણ જાણે પણ તે દિવસે મારે ઘેર જવું જ નહોતું. આ ઘર શબ્દ એની મને હવે જાણે કશી આળપંપાળ જ રહી નહોતી. મેં એક વધુ ટ્રામ જવા દીધી અને પછી એક સિગારેટ સળગાવી. અમારામાં શો વાંધો છે એની મને ખબર નથી. કદાચ કોઈ પ્રોફેસર સાહેબ એ શોધી કાઢશે અને એ વિશે છાપામાં લેખ લખશે. એ લોકોની પાસે બધી જ વસ્તુઓનો ખુલાસો હોય છે. યુદ્ધના ગાળામાં હતી તેવી તફડાવવાની હિમ્મત આજે પણ હોત તો કેવું સારું. એ દિવસોમાં જ્યારે કાંઈ તફડાવવાનું હોય ત્યારે અમે જ બહાર જઈને તફડાવી લાવતા. એ લોકો કહેતા કે કશી ચિંતા ન કરશો, એ કેમ કરવું તે એ જાણે છે અને અમે કશુંક તફડાવવા નીકળી પડતા. બીજા બધા તો અમે જે લાવતા તે ખાઈપીને લહેર કરતા. વળી થોડું ઘેર મોકલતા પણ પોતે તો કશું તફડાવતા નહિ. એમના જ્ઞાનતંતુઓ સાબૂત હતા. તેઓ કશો ડાઘ પડવા દીધા વિના સ્વચ્છ રહેતા.

અને અમે જ્યારે ઘરે આવ્યા ત્યારે એ લોકો લડાઈમાંથી એવી રીતે બહાર નીકળી આવ્યા કે જાણે ધીમી પડેલી ટ્રામમાંથી પોતાના ઘર આગળ જ ઊતરી જતા ન હોય! અને તે વળી કશું ભાડું આપ્યા વિના. બસ,

વળાંક આગળ વળી ગયા, ઘરમાં દાખલ થઈ ગયા અને પછી જુઓ : ઘરમાં જાણે બધું એમને એમ અકબંધ, ચોપડીની અભરાઈ પર ધૂળ સુધ્ધાં નહિ, વરુઓએ ભોંયરામાં બટાકા એકઠા કરી રાખેલા અને થોડાં અથાણાં. યોગ્ય લાગે તેટલું સમયાનુસાર પત્નીને ભેટવું, બસ પછી બીજી સવારે તમારે માટે તૈયાર નોકરીએ ચઢી જવું. બધું જ સરસ. વીમો ઉતરાવેલો તે ચાલુ. નાઝીઓની અસરને તો હજામતની દુકાને કંટાળો આપતી દાઢીને કઢાવી નાખીએ તેમ ખંખેરી નાખેલી. પછી યુદ્ધમાં કરેલાં પરાક્રમો, ચાંદ, ઇલ્કાબ, ઘા એ બધાંની વાતો અને એને પરિણામે બધા વાહવાહ કરીને કહે, 'કહેવું પડે, તમારા જેવા માણસો ક્યાં છે?' એટલે તમે નમ્રતાથી કહો, 'ભાઈ, કેવળ મેં તો મારી ફરજ બજાવી છે.' પાછા ટ્રામના અઠવાડિયાના પાસ બધું પાછું જેવું હતું તેવું થઈ ગયું છે એની એ નિશાની.

એ દરમ્યાન એમના સિવાયના બાકીના અમે બધા ટ્રામમાં ઊભા ઊભા જ્યાં ઊતરવાનું જોખમ ખેડી શકાય એવી પરિચિત જગ્યાની રાહ જોતા ઊભા રહ્યા. પણ એ તો કદી આવી નહિ. અમારામાંના કેટલાક વળી આગળ ગયા પણ એ લોકો ક્યાંક કૂદી પડ્યા. કેમ જાણે એમના ગંતવ્ય સ્થાને પહોંચી ન ગયા હોય!

પણ અમે તો આગળ ને આગળ વધે ગયા. ભાડું પણ આપોઆપ વધતું ગયું. અમારા ભારે સરસામાનનું પણ ભાડું. કારણ કે અમે તો સીસા જેવો શૂન્યનો ભાર ખભે નાખ્યો હતો ને! પહેલાં એક ઇન્સપેક્ટર આવ્યો અને પછી બીજો. અમે તો ખભા સંકોર્યા અને અમારાં ખાલી ખિસ્સાં બતાવી દીધાં. ટ્રામ એટલી ઝડપથી જતી હતી કે એ લોકો અમને બહાર ફેંકી દઈ શક્યા નહિ – 'ને વળી અમે આખરે માણસો તો ખરા જ ને!' પણ એ લોકોએ અમારાં નામ લખી લીધાં, ફરી ફરી એ લોકો અમારાં નામ લખ્યે જ ગયા. ટ્રામ આગળ ને આગળ વધ્યે જ ગઈ. જેઓ ચાલાક હતા તેઓ ગમે ત્યાં જલદી કૂદી પડ્યા, પછી અમે બાકીના થોડા રહી ગયા. અમારામાં કૂદી પડવાની મગદૂરી નહોતી. અમારો સરસામાન અમે ટ્રામમાં છોડી જવા જ ઇચ્છતા હતા. ટ્રામ છેલ્લે સ્થળે પહોંચે ત્યારે ભલે એનું લિલામ થઈ જાય. પણ છેલ્લું સ્થળ તો આવ્યું જ નહિ, ભાડું વધ્યે જ ગયું, ટ્રામ વધારે ને વધારે ઝડપથી દોડ્યે જ ગઈ, ઇન્સપેક્ટરોને અમારે વિશે વધારે ને વધારે શક પડતો ગયો. મેં મારું

સિગારેટનું ત્રીજું ઠૂંઠું ફેંકી દીધું ને ટ્રામના સ્ટોપ આગળથી ધીમે ધીમે ચાલવા માંડ્યું. મારે હવે ઘેર જવું હતું. મને ચક્કર આવતા હતા. ખાલી પેટે આટલી બધી સિગારેટ નહિ પીવી જોઈએ તે હું જાણું છું. મારો એ પહેલાંનો કાળાબજારિયો મિત્ર એનો કાયદેસરનો ધંધો હવે ક્યાં કરે છે એ જોવાનું મેં હવે છોડી દીધું. ખરેખર મને ગુસ્સે થવાનો કશો અધિકાર નથી. એ ફૂટી શક્યો ને સફળ થયો, બરાબર તક જોઈને. પણ કોઈ ચૂસણિયું માગવા આવે ને પાંચ પૈસા ઓછા હોય તો તેથી એને ધમકાવીને હાંકી મૂકે એ બરાબર નથી. કદાચ કાયદેસરના ધંધામાં એવું જ હશે, મને ખબર નથી.

મારી ટ્રામ ઊભી રહી કે તરત પેલો ઠૂંઠાં વીણનારો ટ્રામની રાહ જોઈને ઊભેલા માણસોની વચ્ચે જઈને ઠૂંઠાં વીણવા લાગ્યો. આપણે એને એમ કરતો જોઈએ તે એને ગમતું નથી. એ હું જાણું છું. એવું ન બને તે એને ગમે પણ બને છે તો એવું જ.

ટ્રામમાં ચઢ્યો ત્યાં સુધી મેં અન્સર્ટ સામે જોયું નહિ. પણ એ તો દૂર જોઈને બૂમો પાડવા લાગ્યો, 'ચૉકલેટ, કેન્ડી, સિગારેટ !' શું ખોટું હતું તે તો મને સમજાયું નહિ પણ આ પહેલાંના સમયમાં એ મને વધારે ગમતો હતો. ત્યારે એને પાંચ પૈસા ઓછા હોય તેથી કોઈને કાઢી મૂકવાની જરૂર નહોતી પણ હવે તો એ રીતસરનો ધંધો કરે છે અને ભાઈ ધંધો એટલે ધંધો.

અન્યતત્ર

સુરેશ જોષી

સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં પણ આપણા જમાનામાં કટોકટી અને નાભિશ્વાસની વાતો અવારનવાર ચાલ્યા કરતી હોય છે. વિવેચનને વિશે કટોકટી ઊભી થયાનું ઘણાંને લાગે છે. એક તરફથી એમ કહેવાય છે કે આજકાલ ઝાઝું ઉત્તમ સાહિત્ય રચાતું નથી એટલે કશીક શકવર્તી ઉત્તમ કૃતિને નિમિત્તે કેટલાક પાયાના મુદ્દાઓની ફેરતપાસ જરૂરી બની રહે તે આજકાલ શક્ય નથી. બીજી બાજુથી વળી એમ કહેવામાં આવે છે કે સાહિત્યમાં આ તબક્કો ભારે પ્રયોગશીલતાનો છે. સાહિત્યના દરેક પ્રકારોમાં નવા પ્રાણ પૂરવાનો ઉદ્યમ ચાલી રહ્યો છે. કાવ્યમાં હોય છે તેની સૂક્ષ્મતાની અપેક્ષા હવે દરેક સાહિત્ય સ્વરૂપમાં રાખવામાં આવે છે. આ નવાં આન્દોલનો અને એથી થતાં ત્વરિત પરિવર્તનોને પારખવાની સજ્જતા નવી વિવેચના પાસે નથી. એને માટે જાગતિક સંદર્ભની જે અભિજ્ઞતા હોવી જોઈએ તે પણ એની પાસે નથી. જ્ઞાનની બીજી શાખાઓમાં થયેલા અભૂતપૂર્વ વિકાસને આત્મસાત્ કરવાની પ્રવૃત્તિ પણ ઝાઝી દેખાતી નથી. આને પરિણામે નબળી કૃતિઓની અસજ્જ વિવેચકોને હાથે થતી ઉપલકિયા તપાસ (જે કેટલીક વાર કેવળ કૃતિનો સાર આપી છૂટે છે, અથવા તો ગૌણ મુદ્દાઓ વિશેની અપ્રસ્તુત એવી ચર્ચા પાણ્ડિત્યના આડમ્બરથી ડહોળે છે.) જ દેખાય છે. આ અભાવને પૂરવા કૃતક સમસ્યાઓ, કેવળ શૈલીસુખ ખાતર થતો વાણીવિલાસ કે સંસ્કૃત કાવ્યમીમાંસાના અમુક મુદ્દાઓના સારાનુવાદ, પશ્ચિમનું જે કાંઈ આકસ્મિકતાથી નજરે ચઢ્યું હોય તેને અધકચરી સમજથી નવીન અભિગમ લેખે આડમ્બરપૂર્વક ઠસાવવાનો પ્રયત્ન – આવું કશુંક ચાલ્યા કરતું હોય છે.

ફ્રેન્ચ કવિ માલાર્મે ઓક્સફર્ડમાં ૧૮૯૪માં સંગીત અને સાહિત્ય વિશે

વ્યાખ્યાનો આપવા ગયેલા. એવી ગમ્ભીર પ્રકૃતિના એ આદમીએ જાણે ભારે સનસનાટીભર્યા સમાચાર આપતા હોય એમ ઘોષણા કરેલી, 'હું તમારી પાસે ભારે સનસનાટીભર્યા સમાચાર લઈને આવ્યો છુ. એ એક અભૂતપૂર્વ ઘટના છે. અમારે ત્યાં છન્દોરચનાના સ્થાપિત નિયમો સાથે ચેડાં થવા લાગ્યાં છે...' તે સમયમાં માલાર્મેએ જે કવિતા વિશે કહેલું તે આજે, વિવેચનને શાસ્ત્ર લેખ સ્થાપવા ઇચ્છનાર, વિવેચન વિશે કહી શકે એમ છે. વિવેચનની પ્રવૃત્તિને નિયંત્રિત કરનારા, પરાપૂર્વથી ચાલ્યા આવતા, નિયમો જોડે આજે કેટલાય વિવેચક-પદવાંછુઓ ચેડાં કરી રહ્યા છે. વિવેચનનું આખું ભવ્ય સ્થાપત્ય ભૂમિસાત્ થવાનો જાણે ભય ઊભો થયો છે. આ પરિસ્થિતિ આપણે ત્યાં જ છે એવું નથી. અમેરિકાના સુપ્રસિદ્ધ નવ્ય વિવેચક પોલ દ મેન એમના પુસ્તક 'ઇનસાઇટ એન્ડ બ્લાઇન્ડનેસ'માં આ મુદ્દો ઉઠાવીને આ પરિસ્થિતિનું નિદાન કરવાનો એક સન્નિષ્ઠ પ્રયત્ન કરે છે તે અહીં સંભારવા જેવો છે.

તો આજે આપણે કટોકટીની વાતો કરવા કેમ પ્રેરાઈએ છીએ? એનું એક કારણ કદાચ એ હોઈ શકે કે પરસ્પર વિરોધી એવાં સાહિત્યવિષયક વલણો માન્યામાં ન આવે એવી ઝડપથી બદલાતાં રહે છે. હજી તો ગઈ કાલે અછાન્દસની વાત કરતા હતા, આજે હવે એની કશી ચર્ચા થતી નથી. જે હજી તો હમણાં જ એક ભારે ક્રાન્તિકારી પ્રસ્થાન રૂપ ગણાતું હતું, જેના ખરીતાની શાહી હજી તો સૂકાઈ નથી, તે જાણે ભૂતકાળની એક ઘટના બની ચૂકી છે. 'નવીન', 'નૂતન', 'સદ્યતન' વગેરે સંજ્ઞાઓનો આટલી છૂટથી કદી ઉપયોગ થયો નહોતો. આજે તો દરેક નવું પુસ્તક સાહિત્ય પરત્વેના નવા અભિગમને પ્રકટ કરવાનો દાવો કરે છે. આ બધાં નવાં વલણોનાં નામકરણ અને વ્યાખ્યા કરવાનો પણ જાણે સમય રહેતો નથી. આ પરિવર્તનોની તેજ રફતાર આપણને મૂઝવી નાખે છે.

સાહિત્યને આમ તો પહેલેથી જ જ્ઞાનની અન્ય શાખાઓ જોડે સંબંધ રહ્યો છે. એમાંની મુખ્ય જ્ઞાનની શાખા તે ફિલસૂફી. સાહિત્યકૃતિનું ontological status, કલાનું સત્ય. mimesis, સાહિત્ય તો સત્ય કરતાં વધુ પ્રભાવક એવા આભાસને પ્રત્યક્ષ કરી આપે છે એવી માન્યતા, વ્યાવહારિક 'તથ્યનું' કલાના સત્યમાં રૂપાન્તરિત કરી આપતી પ્રક્રિયાની તપાસ આ બધી પ્રવૃત્તિ આપણને વારે વારે ફિલસૂફીના ક્ષેત્રમાં લઈ જતી હતી. હજી તો ૧૯૪૫માં જ મેર્લો–પોંતિએ કહ્યું હતું કે હવે સાહિત્ય અને ફિલસૂફીનાં

કાર્યક્ષેત્રોને અળગાં રાખી શકાય એમ નથી. અભિવ્યક્તિના એ બન્ને પ્રકારો જીવનનાં કાર્યોથી ઉદ્‌ભવતા વ્યક્તિ ચિત્તમાંના 'originary experience'ને ગ્રહવાનો પ્રયત્ન કરે છે. અને પછી એને વાણી દ્વારા મૂર્ત કરે છે. આપણો 'હું' જીવનપ્રવાહમાં ઉચ્છલિત થઈને આપણા સ્થળ, કાળ, દૃષ્ટિગોચરતા, સ્વ અને ઇતર વગેરેના ખ્યાલોને તપાસના કેન્દ્રમાં ખેંચી લાવે છે. આ બધી સંજ્ઞાઓથી વાસ્તવિકતા વિશે જે ધારણા આપણે બાંધીએ છીએ તે ભારે છટકિયાળ હોય છે. આથી તો મેર્લો–પોંતિ કહે છે : "The world is such that it cannot be expressed except in 'stories' and, as it were, pointed at." (Sense and Nonsense, પૃ. ૨૮). આથી જ તો કદાચ સાર્ત્ર અને કામૂ જેવા અસ્તિત્વવાદીઓએ કથાને રૂપે પોતાને અભિમત જીવનદર્શનને મૂર્ત કરવાનું પસંદ કર્યું. જીવાતા જીવનનો પ્રવાહ જે અર્થોનો કાંપ મૂકતો જાય છે તેને ચીંધી બતાવવાનું કામ ફિલસૂફી કરે છે. એમાંનાં પ્રતીકો તે વાચકના પોતાના જીવનમાંના અનુભવોના 'resonant analogues' બની રહેવાં જોઈએ. આવી મેર્લો-પોંતિની ફિલસૂફી વિશેની વિભાવના વાલેરીએ કે પ્રૂસ્તે સાહિત્ય વિશેની જે વિભાવના રજૂ કરી છે તેની કેટલી નિકટની લાગે છે! આથી તો પ્લેટો, જ્યોર્જ સાન્તાયના કે મેર્લો–પોંતિ પોતે કવિના જેવી અભિવ્યક્તિ કરનારા ફિલસૂફો હતા.

આપણા જમાનામાં તો ફિલસૂફીને માથે પણ અઘરું કામ આવી પડ્યું. એક બાજુથી બર્ગસોંનું vitalism અને બીજી બાજુથી હુસેર્લની phenomenology – આ બે વચ્ચેનો સમન્વય સિદ્ધ કરી આપવાની જવાબદારી એને ભાગે આવી; એટલે કે સંવેદના, ચૈતન્ય અને સામયિકતાની સંજ્ઞાઓનો ભેગો ઉપયોગ કરવાની પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ. પણ હવે આજે તો ફિલસૂફીનું એટલું ચલણ રહ્યું નથી. એનું સ્થાન હવે સમાજવિદ્યાઓ લેતી જાય છે. આથી વિવેચક ફરી દ્વિધામાં આવી પડ્યો છે : એના વાંચનના સમયનું નફો કરી આપે એવું રોકાણ શેમાં કરવું ?

લેવી સ્ટ્રૉસે રજૂ કરેલી નૃવંશવિદ્યાની વિભાવનાએ સમાજવિદ્યાના પ્રભાવને પણ ઝાંખો કરી નાખ્યો. હજી એ વિદ્યાશાખાની વિશિષ્ટ પરિભાષા' પર વિવેચક કાબૂ મેળવે ન મેળવે ત્યાં ભાષાવિજ્ઞાનનું વર્ચસ્ વધતું જણાયું. એની પરિભાષા તો વળી ઓર અઘરી નીકળી. મનોવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં પણ

Jacques Lacan જેવા અભિનવ ફ્રોઇડવાદીઓનો પ્રભાવ દેખાવા માંડ્યો.

આથી સાહિત્યના અભ્યાસના ક્ષેત્રના સીમાડાઓ એકાએક વિસ્તરી ગયા. માનવવિદ્યા વિશેની એક સર્વસામાન્ય એવી પદ્ધતિ ઉપજાવવાનો, હવે કંઈક ઉપરછલો લાગતો, પ્રયત્ન સંરચનાવાદે કર્યો. કટોકટીની જે લાગણી થાય છે તે આ બધાંને પરિણામે ઊભી થતી 'sense of urgency'ને કારણે છે. આ બધી વિદ્યાશાખાઓ નેતૃત્વ પ્રાપ્ત કરવા માટે જે અધીરાઈથી સ્પર્ધામાં ઊતરી છે તેને કારણે પણ આમ બન્યું હોવાનો સમ્ભવ છે. અમેરિકાના વિવેચકો યુરોપમાં, અને ખાસ કરીને ફ્રાન્સમાં, જે બન્યું તેનાથી પ્રભાવિત થઈ ગયા; આપણી પરિસ્થિતિ કંઈક એવી છે. આપણે પણ વિવેચનમાં આવેલી કટોકટીની, વિવેચનના અન્તની, સંરચનાવાદની, સંકેત વિજ્ઞાનની વાતો શરૂ કરી દીધી છે. આપણાં સર્જાતાં સાહિત્ય સાથે એને કેટલો સમ્બન્ધ છે? અંગ્રેજ વિવેચકે તો એને માત્ર 'gallic turbulance' કહીને બાજુએ મૂકી દીધું ! આ કહેવાતી કટોકટી કેટલીક વાર માત્ર એક નાનો તરંગ જ હોય છે. જે પરિવર્તનોને આપણે ઊથલપાથલ મચાવી દેનારા પ્રારમ્ભમાં ગણ્યા હતા તે પછીથી ધીમી ગતિએ વહેતા આન્દોલનોના પ્રવાહમાં, સમયનો પરિપ્રેક્ષ્ય વિસ્તરતાં, ભળી જતાં દેખાયાં છે. આપણને કોઠે પડી ગયેલું વહેવારુ વલણ ધીમે રહીને આપણા ચિત્તને ફરીથી આત્મતુષ્ટિની તન્દ્રામાં ખેંચી જાય છે.

આથી એવું લાગવાનો સમ્ભવ છે કે આ પરિવર્તન અને આન્દોલનની ભાષા એક પ્રકારના લાક્ષણિક (metaphoric) પ્રયોગો માત્ર છે. એમાં અસંદિગ્ધપણે ચીંધી બતાવી શકાય એવું (હવામાનથી ફેરફારમાં ચીંધી શકાય છે તેવું) કશું વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપ હોતું નથી. એ માત્ર ક્ષણિક ઉભરો છે કે પછી આખી એક પેઢીની વિવેચન બુદ્ધિને નવો આકાર આપનાર કશુંક તત્ત્વ છે? કેટલીક વાર સાપેક્ષપણે જે તુચ્છ લાગે તેને આપણે મહત્ત્વ આપીને ઘણી ગમ્ભીરતાથી ચર્ચતા હોઈએ એવું ન બને?

માલાર્મેએ જે વાત કરેલી તે તો એણે કાવ્યની ભાષા પરત્વે જે પ્રયોગો કરેલા તેના નિમિત્ત રૂપે હતી. આગલી પેઢીના કાવ્ય ભાષા જોડેના વ્યવહારને અને એ અંગેના ગૃહીતોને હવે સપ્રશ્ન દૃષ્ટિએ જોવામાં આવે છે. સર્જન પોતે જ પોતાના ઉદ્‌ગમને ચીંધે છે અને અનેક પ્રશ્નો ઊભા કરે છે જેને અનુગામીઓ ચર્ચતા જ રહે છે. આમ જ્યારે જાતતપાસ અથવા આત્મ-

ચિંતન શરૂ થાય છે ત્યારે મૂળ આશય સાથે જે સુસંગત હતું અને જે એનાથી દૂર જઈ પડ્યું છે તે બેનો થતો વિચ્છેદ આ કટોકટીની અવસ્થા ઊભી કરે છે. પણ કેટલાક પ્રશ્ન કરે છે કે વિવેચન પણ આવી જાતતપાસ કરતું હોય છે જેથી એના ઉદ્‌ગમ વિશે વિચારવાની પરિસ્થિતિ ઊભી થાય? આવી તપાસ વિવેચનની પ્રવૃત્તિની જ વ્યાખ્યા બાંધી આપે અને તેથી તો પરિસ્થિતિ વધુ સંકુલ બને.

મૂલ્યાંકન કરવાની પ્રવૃત્તિ પૂરતું જ વિવેચનને મર્યાદિત રાખીએ તોય એના ઉદ્‌ગમ સાથેની સુસંગતિ તો અપેક્ષિત છે જ. જ્યારે કલા સારી છે કે ખરાબ છે એવું વિધાન આપણે કરતા હોઈએ છીએ ત્યારે આપણે જેને કલાત્મક કહીએ છીએ તેના મૂળ ખ્યાલ સાથેની એની સુસંગતિનું જ પરીક્ષણ કરતા હોઈએ છીએ. ખરાબ કલા ભાગ્યે જ કલા કહેવાય એવી હોય છે; જ્યારે સારી કલા આપણી કલા કેવી હોવી જોઈએ તે વિશેના પૂર્વનિર્ણીત ખ્યાલની વધુ નજીક આવતી હોય છે. આથી કટોકટીનો ખ્યાલ અને વિવેચન વિશેનો ખ્યાલ એકબીજા સાથે ખૂબ ગાઢ રીતે સંકળાયેલા હોય છે; તે એટલી હદે કે આપણે એમ પણ કહી શકીએ કે સાચું વિવેચન કટોકટીની આબોહવામાં જ થતું હોય છે. આથી વિવેચનમાં કટોકટીની વાત કરવી તે અમુક અંશે બિનજરૂરી બની રહે છે. જે ગાળામાં કટોકટી હોતી નથી અથવા વિવેચકો કટોકટીને ટાળવાનો પ્રયત્ન કરતા હોય છે ત્યારે સાહિત્ય વિશે તરેહ તરેહના અભિગમો પ્રવર્તી રહેલા દેખાય છે: ઐતિહાસિક, મનોવૈજ્ઞાનિક, વ્યુત્પત્તિગત વગેરેનો શંભુમેળો ત્યારે થયેલો જોવામાં આવે છે. પણ જેને સાચા અર્થમાં વિવેચન કહીએ છીએ તે ત્યારે અલ્પ માત્રમાં જ હોય છે. ત્યારે આ વિવેચકો પોતાની પ્રવૃત્તિને એવા specific intent સાથે મૂકીને પ્રશ્નો ઊભા કરતા હોતા નથી. પ્રમાણભૂત વિવેચન સાહિત્યના અભ્યાસને માટે સમગ્રતયા જોતાં asset છે કે liability તે પ્રશ્ન તો રહે જ છે.

પણ એક વસ્તુ નક્કી છે: સાહિત્યના અભ્યાસની પ્રવૃત્તિ એની નોંધ લીધા વિના રહી શકે નહિ. જો એવું બને તો તો ઇતિહાસનો શાન્તિથી અભ્યાસ કરવા માટે ઇતિહાસકારો યુદ્ધ જેવી વસ્તુના અસ્તિત્વને જ અવગણે તેના જેવું થાય.

આજે યુરોપમાં જે વિવેચન થઈ રહ્યું છે તેમાં એક વલણ મુખ્યત્વે પ્રવર્તી રહેલું દેખાય છે: સાહિત્યિક કે કાવ્યગત ચેતના એ કોઈ વિશિષ્ટ-

ધિક્કાર ધરાવતી ચેતના છે; એનો ભાષાનો ઉપયોગ રોજબરોજની ભાષામાં જે duplicity, ગૂંચવણ અને અસત્યને આપણે સ્વીકારી લઈએ છીએ તેમાંથી મુક્ત રહેવાનો ડોળ કરે છે એવા ખ્યાલ પર એ પદ્ધતિસરનો પ્રહાર કરે છે.

સમાજમાં વપરાતી ભાષા એ એક ભારે સંકુલ એવી પ્રયુક્તિ છે જેનો હેતુ જે ઇચ્છાવાસનાઓનાં નામ પાડી શકાતાં નથી તેની સીધી અભિવ્યક્તિને ટાળવાનો છે. આવું બને છે એનું કારણ આ ઇચ્છાવાસનાઓ નૈતિક દૃષ્ટિએ ગર્હિત છે તે નથી – જો એવું હોત તો આ સમસ્યા સાવ સરળ બની રહી હોત – પણ એનું કારણ એ છે કે કશા વ્યવધાનરહિત અભિવ્યક્તિ એ એક philosophical impossibility છે. જ્યારે એક ચેતના બીજી ચેતનાનું અર્થઘટન કરવામાં વ્યાવૃત બની હોય છે ત્યારે એક પ્રકારની self–demystification-ની પ્રક્રિયા અનિવાર્યતયા ચાલતી જ રહે છે. આપણે બીજાનું નિરીક્ષણ કરતા હોઈએ છીએ ત્યારે આપણા એક સામાજિક તરીકેના વ્યક્તિત્વને પણ તપાસવાનું અનિવાર્ય બની રહે છે અને એ રીતે આવી પરિસ્થિતિમાં જે વિકૃતીકરણ થતું હોય છે તેનું પણ આપણને ભાન થાય છે. આમ અન્યના વર્તનનું નિરીક્ષણ અને અર્થઘટન અનિવાર્યતયા આત્મનિરીક્ષણનું નિમિત્ત બની રહે છે. આમ અવાન્તર ક્રમે એકબીજાના નિરીક્ષણની પારસ્પરિક ચાલ્યા કરતી પ્રવૃત્તિ ગૂંચવાડો ઊભો કરે છે: નિરીક્ષણ કરનાર જેનું નિરીક્ષણ થઈ રહ્યું છે તેનાથી વધારે સ્થિર (અવિકૃત) હોતો નથી. જ્યારે જ્યારે એ સામાનું નિરીક્ષણ કરવામાં સફળ થાય છે ત્યારે એને એ બદલી નાખે છે અને એનું અર્થઘટન સત્યની વધુ નજીક આવતું લાગે છે ત્યારે વળી એને સવિશેષ બદલી નાખે છે. આમ એકમાં થતો ફેરફાર બીજામાં થતા ફેરફારને જરૂરી બનાવે છે. આ એકબીજા તરફ થયા કરતી ગતિનાં આન્દોલનોની પ્રક્રિયા અન્તહીન હોય એવી છાપ પડે છે. આ આન્દોલનની પ્રક્રિયા તીવ્રતર બને છે અને વધુ ને વધુ સત્યને આવિષ્કૃત કરતી જાય છે તેમ નિરીક્ષક અને નિરીક્ષ્યમાણ વચ્ચેનો ગોટાળો વધતો જાય છે. નિરીક્ષક કોણ અને નિરીક્ષ્યમાણ કોણ તે વિશે ગૂંચ ઊભી થતી જાય છે. આથી ચકરાવે ચઢેલું ચિત્ત કંઈક વધુ સ્વસ્થ અને તર્કપુરસ્સર એવી પદ્ધતિ તરફ વળવા ઇચ્છે છે. કોઈ previleged observerની કલ્પનામાંથી આ તર્કછલ ઊભું થાય છે. અને પરિણામે જાણે આ inter-subjective demystificationની આન્દોલનાત્મક ગતિ જાણે અવિરત ચાલ્યા જ કરે છે.

આમાંથી છૂટવા માટે એક પ્રકારની સાપેક્ષતાનો સ્વીકાર કરવો પડે. એને એક છેડે empirically specific હોય તો બીજે છેડે loftily general હોય; પૂર્વનિર્ણીત કશું દૃષ્ટિબિન્દુ, બીજી સંરચનાઓ માટે આદર્શ બની રહે એવી કશી સંરચના (કોઈ દૈવી તત્ત્વના જેવી જે માનવી અને જગત બન્નેને ઉત્પન્ન કરે) કે કશી ontological heirarchyની કલ્પના કરવી બિનજરૂરી લેખાય. એક અર્થમાં તો બધાં જ structures એકસરખાં ક્ષતિપૂર્ણ છે અને એથી જ તો એને myth કહીને ઓળખાવીએ તે વધુ ઉચિત છે. એવી કોઈ myth નથી જેમાં એવું કેન્દ્રાનુગામી બળ એટલું પ્રભાવક હોય કે એની પડખેની mythમાં એ ભળી ન જાય; એને જુદી તરી આવવા જેટલી સ્વાયત્તતા પણ નથી હોતી. એને માટે અર્થઘટનની અપેક્ષા રહે જ છે, પછી જ એનાં લક્ષણો બાંધી શકાય છે.

હવે તો સાહિત્યમાંનું કેન્દ્રવર્તી બિન્દુ જેને ગણીએ તે selfના લુપ્ત થવાથી સમસ્યા વધારે આકરી બની છે. વળી ભાષામાં સંકેત અને સંકેતિતની અભિન્નતા શકય નથી. આથી ભાષાને એક વિશિષ્ટાધિકાર પ્રાપ્ત થઈ ગયો છે: આડે રસ્તે દોરી જનારા સંકેત પાછળ અર્થને પ્રચ્છન્ન રાખવાનો – જેમ આપણે કેટલીક વાર બહારના સ્મિત પાછળ ક્રોધ કે તિરસ્કારને સંતાડી રાખીએ છીએ તેમ !

[અપૂર્ણ

કાલડાનાં સંસ્મરણો

ફ્રાન્ઝ કાફ્કા | અનુ.: પરાગ મહેતા

વર્ષો પહેલાં હું રશિયાના છેક અંદરના પ્રદેશમાં નાનકડી રેલવેમાં નોકરી કરતો હતો. ત્યાંના જેટલું એકલવાયાપણું ફરી કદી મેં અનુભવ્યું નથી. તે વખતે હું ઘણાં બધાં કારણોસર (અત્યારે તેમનું મહત્ત્વ નથી) આવી કોઈ જગ્યાની શોધમાં હતો. મારા કાનમાં એકાંતના વધારે પડછંદા ગાજે તેમ મને વધારે ગમતું હતું. અત્યારે હું તેમની કશી રાવફરિયાદ કરવા માગતો નથી. શરૂઆતમાં મેં માત્ર થોડું પ્રવૃત્તિમય જીવન ગુમાવ્યું હતું. આ નાની રેલવે કદાચ શરૂઆતમાં તો ધંધાદારી હેતુ માટે શરૂ કરવામાં આવી હશે પણ મૂડી અપૂરતી હતી, એટલે કામકાજ અટકી ગયું અને કાલડા સુધી રેલવે લાઇન નાખવાને બદલે ત્યાંથી ચોવીસ કલાક જેટલા દૂરના સ્થળે જંગલોની વચ્ચે આવેલા એક નાના ગામ સુધી જ પાટા નાખી શકાયા.

જો કાલડા સુધી પાટા નાખવામાં આવ્યા હોત તોપણ કેટલાય સમય સુધી આ રેલવે ખોટમાં જ જવાની હતી, કારણ કે આ આખી યોજના ભૂલભરેલી હતી. આ વિસ્તારને રેલવેની નહિ, રસ્તાઓની જરૂર હતી. આવી સ્થિતિમાં રેલવે માંડ પોતાનો વ્યવહાર ચલાવી શકતી હતી. આખા દિવસમાં થઈને દોડતી બે ટ્રેનમાં જેટલો માલસામાન જતો હતો તેટલો તો એક નાના ગાડામાં પણ જઈ શકે, અને તેમાં મુસાફરી કરનારા હતા થોડા ખેતમજૂરો, તે પણ માત્ર ઉનાળામાં જ. આમ છતાં તેઓ રેલવે બંધ કરવા માગતા ન હતા, તેમને એવી આશા હતી કે જો આ રેલવે ચાલુ રહે તો વધારાના બાંધકામ માટે જરૂરી મૂડીરોકાણ મળી રહે. ખરું પુછાવો તો આ આશા નહીં પણ માત્ર નિરાશા અને આળસ હતાં. કોલસાનો પુરવઠો મળ્યા કરે ત્યાં સુધી તેઓ રેલવે ચલાવ્યે રાખતા હતા. થોડા કામદારોને તેઓ અનિયમિત રીતે

અને તે પણ અધૂરો પગાર આપતા હતા, જાણે તેઓ સખાવત કરતા ન હોય! બાકી તો તેઓ આ આખી યોજના પડી ભાંગે તેની રાહ જોતા હતા.

આ રેલવેમાં હું નોકરીએ જોડાયો. રેલવેના પાટા નખાવા માંડ્યા તે વખતે લાકડાનું જે છાપરું ઊભું કર્યું હતું ત્યાં હું રહેતો હતો, અત્યારે તો આ છાપરું સ્ટેશનમાં ફેરવાઈ ગયું હતું. ત્યાં માત્ર એક ઓરડી હતી અને તેમાં મારે સૂવા માટે એક પાટિયું અને કદાચ થોડી લખાણપટ્ટી કરવાની થાય તો એક મેજ હતું. આ મેજ પર તાર માટેનું સાધન હતું. હું જ્યારે આવ્યો ત્યારે ઉનાળો હતો, તે વખતે વહેલી સવારે એક ટ્રેન પસાર થતી હતી (પાછળથી એનો સમય બદલાઈ ગયો હતો) અને કેટલીક વખત હું ઊંઘતો હોઉં તે દરમિયાન કોઈ મુસાફર ટ્રેનમાંથી ઊતરતો. એવી પરિસ્થિતિમાં (ભર ઉનાળો ન જામે ત્યાં સુધી રાતે ખૂબ ઠંડી વાતી) તે મુસાફર ખુલ્લામાં પડી ન રહેતો પણ ઓરડીનું બારણું ખખડાવતો, હું બારણાની સાંકળ ખોલતો અને પછી તો અમે ઘણું ખરું ગપ્પાં મારતા. હું પાટિયા પર પડ્યો રહું, મારો મહેમાન જમીન પર બેસતો અથવા તો હું કહું એટલે ચા બનાવતો અને અમે મિત્રોની જેમ સાથે ચા પીતા. આ બધા ગ્રામવાસીઓ ખૂબ જ મળતાવડા સ્વભાવના હતા. આ ઉપરાંત મને એ પણ સમજાઈ ગયું કે હું સાવ એકલવાયાપણાને જીરવી શકું એમ ન હતો. મેં જાતે કરીને લાદેલું આ એકલવાયાપણું થોડા સમય પછી ભૂતકાળની વેદનાઓને વેરવિખેર કરવા માંડ્યું તે પણ મારે સ્વીકારી લેવું રહ્યું. મેં સામાન્ય રીતે જોયું છે કે કોઈ એકલવાયા માણસ પર દુર્ભાગ્યનું જોર લાંબા સમય સુધી ચાલતું નથી. એકલવાયાપણામાં ખૂબ જ શક્તિ છે અને એટલા માટે તે હંમેશાં માનવીને લોકોની વચ્ચે ધકેલી મૂકે છે. સ્વાભાવિક રીતે જ પછી તમે નવા રસ્તા વિચારો, આ બધા રસ્તાઓ દેખીતી રીતે તો ઓછા ત્રાસદાયક હોય પણ વાસ્તવમાં તે કેવા હશે તેની તો ખબર પડે જ નહિ.

મેં ધાર્યું પણ નહિ હોય એટલી હદે હું લોકો સાથે ભળી ગયો. મારો તેમની સાથેનો સમ્પર્ક સ્વાભાવિક રીતે જ નિયમિત ન હતો. મારે જે પાંચ ગામ સાથે સંબંધ હતો તે મારા સ્ટેશનથી ખૂબ ખૂબ દૂર હતા, વળી આ ગામ એકબીજાથી પણ દૂર હતાં. રખે ને મારી નોકરી જતી રહે એ બીકે હું સ્ટેશનથી બહુ દૂર જવાનું સાહસ કરતો ન હતો. હું કોઈ પણ હિસાબે નોકરી ગુમાવવા તો તૈયાર ન હતો, તેમાંય વળી શરૂઆતના ગાળામાં તો નહિ જ. એટલે

હું ગામમાં જતો નહિ અને મારે માત્ર મુસાફરો પર અથવા લાંબી મુસાફરીથી નહિ કંટાળેલા અને મને મળવા આવતા લોકો પર જ આધાર રાખવો પડતો હતો. પહેલા જ મહિનામાં આવા લોકો આવ્યા હતા. પરંતુ તે લોકો ગમે તેટલા મળતાવડા હોય તોપણ કશું કામ હોય ત્યારે જ તેઓ આવતા હતા અને આવવાનું કારણ છુપાવવાનો પ્રયત્ન કરતા નહિ. તેઓ માખણ, માંસ, અનાજ અને એવી બીજી વસ્તુઓ આણતા હતા; શરૂઆતમાં તો, મારી પાસે પૈસા હોય ત્યાં સુધી તો કશું જોયા કર્યા વિના હું ખરીદી જ લેતો હતો. આ લોકો મને એટલા બધા વહાલા હતા, તેમાંના કેટલાક તો ખૂબ જ ગમતા હતા. પાછળથી મેં ખરીદી ઓછી કરી; બીજાં કારણો ઉપરાંત એક કારણ એ હતું કે હું જે રીતે ખરીદતો હતો તે પ્રત્યે તેમને થોડો અણગમો હતો. વળી, ટ્રેન દ્વારા પણ ખાવાની ચીજવસ્તુઓ આવતી હતી, આ વસ્તુઓ બહુ તકલાદી અને ખેડૂતો લાવતા હતા તેના કરતાં વધુ મોંઘી પણ હતી.

પહેલાં તો મારો વિચાર ત્યાં શાકભાજી ઉગાડવા બાગ બનાવવાનો, એક ગાય ખરીદવાનો હતો. આ રીતે હું શક્ય તેટલે અંશે આત્મનિર્ભર થઈ શકું. હું બાગકામનાં ઓજારો અને બિયારણ પણ ખરીદી લાવ્યો હતો. મારી ઝૂંપડીની આજુબાજુ નજર પહોંચે ત્યાં સુધી ખાડાટેકરા વિનાની પડતર જમીન હતી. પણ આ જમીન ખેડવાની મારી શક્તિ ન હતી. ઉનાળો ન આવે ત્યાં સુધી આ જમીન થીજેલી રહેતી, અને ત્યાર પછી પણ મારી નવી કોદાળી કામ કરી શકતી ન હતી. જે બિયારણ વાવો તે વેડફાઈ જાય.

આ મજૂરી કરતી વખતે કેટલીય વાર હું નિરાશ થઈ જતો હતો. દિવસો સુધી પાટિયા પર પડ્યો રહેતો, ટ્રેન આવે તોપણ બહાર નીકળતો ન હતો. હું પાટિયા ઉપર આવેલી બારીમાંથી ડોકું બહાર કાઢતો અને માંદો છું એમ જણાવતો. ટ્રેન ઊભી રહે એટલે ત્રણ કર્મચારીઓ હૂંફ મેળવવા આવતા, તેમને જોઈ હૂંફ તો ઓછી મળતી. શક્ય હોય ત્યાં સુધી તો હું તરત જ ભડકો થઈ ઊઠતો જૂનો લોખંડનો સ્ટવ સળગાવતો નહિ. હું જૂના ગરમ કોટમાં લપેટાઈને તથા આ ગાળા દરમિયાન મેં ખેડૂતો પાસેથી ખરીદેલાં ચામડાં ઓઢીને પડી રહેવાનું પસંદ કરતો. તેઓ મને કહેતા : 'તમે તો ઘડીએ ઘડીએ માંદા પડી જાઓ છો. આ સ્થળેથી તમે જીવતા પાછા જવાના નથી.' તેઓ મને હતાશ કરી મૂકવા માટે આમ કહેતા ન હતા,

પણ જ્યારે જ્યારે શકય લાગે ત્યારે ત્યારે આખાબોલા બનીને સાચું બોલવા જતાં તેમનાથી કહેવાઈ જતું હતું.

મહિનામાં એક દિવસ એક અમલદાર મારા ચોપડા જોવા, સ્ટેશનની આવક ઉઘરાવવા અને મારો પગાર (નિયમિત રીતે નહિ) ચૂકવવા આવતા. આ અમલદાર કોઈ ચોક્કસ તારીખે આવતા નહીં. આગલા સ્ટેશને તે ઊતર્યા હોય એટલે લોકો મને એક દિવસ અગાઉ તેમના આગમનની જાણ કરી દેતા. હું તો ચોપડા વ્યવસ્થિત જ રાખતો હતો પરંતુ આ લોકો જે ચેતવણી આપતા હતા તે જાણે તેમનો મોટામાં મોટો ઉપકાર હોય એમ માનતા હતા. આ ચોપડા વ્યવસ્થિત રાખવા કશી મહેનત પણ પડતી ન હતી. અમલદાર પણ સ્ટેશન પર ઊતરતા વેંત એવી મુખમુદ્રા ધારણ કરતા, જાણે કહેવા માગતા હોય આ વખતે તો તારો ગેરવહીવટ હું ચોક્કસ પકડી જ પાડવાનો છું. તેઓ હમેશાં ઓરડીનું બારણું ઘૂંટણ વડે ધકેલતા અને તે જ વખતે મારી સામે જોતા. ચોપરો ખોલતાં વેંત તેઓ મને ભૂલ કાઢી બતાવતા. પછી તેમની આંખો આગળ ગણતરીઓ કરીને એ ભૂલ મારી નહિ પણ તેમની પોતાની હતી એ સાબિત કરતાં મને ખૂબ સમય લાગતો. સ્ટેશનની આવક વિશે હમેશાં તેમને અસંતોષ રહેતો, ચોપડા પર હાથ પછાડતા અને મારી સામે આંખ કાઢીને દર વખતે બોલતા : 'આપણે રેલવે બંધ કરવી પડશે.' હું પણ એનો એ જ જવાબ આપતો : 'હા, એવો વખત આવશે ખરો.'

બધી તપાસ પૂરી થાય એટલે અમારા સંબંધનો પ્રકાર બદલાઈ જતો. મારી પાસે બ્રાન્ડી હોય જ અને કયારેક વળી મીઠાઈ પણ. અમે સાથે પીતા; તેઓ સહી શકાય એવા અવાજે ગાતા, પણ હમેશાં એનાં એ બે ગીત. એક ગીત કરુણ હતું : 'કયાં ચાલ્યો ઓ શિશુ, આ વનમાં ?' બીજું ગીત આનંદી હતું : 'મજા કરો, મજા કરો, હું છું તમારો.' હું તેમને કેવા પ્રકારના મિજાજમાં લઈ જઉં છું તેના પર મારા પગારના હપ્તાનો આધાર રહેતો.

આ આનંદપ્રમોદની શરૂઆતમાં જ તેમને જોતી વખતે મારા મનમાં કોઈક હેતુ જાગવા માંડતો; પછી અમે ચૂપ થઈ જતા, સહેજ પણ સંકોચ વિના અમે બંને કંપનીને ગાળો કાઢતા અને તે મારા કાન પાસે મોં લાવીને મારી કારકિર્દીમાં તેઓ કઈ રીતે મદદરૂપ થશે તે બબડયા કરતા, પછી અમે પાટિયા પર બાથ ભીડીને સૂઈ જતા અને દસ દસ કલાક એમ વીતાવી દેતા. બીજે દિવસે સવારે તે પોતાના રસ્તે પડતા, પાછા મારા ઉપરી બની જતા.

હું ટ્રેન આગળ ઊભેા રહીને સલામ કરતેા. ઘણી વખત તેઓ ઉપર ચઢતાં વેંત બેાલતા : 'ચાલેા, મિત્ર. ફરી આવતા મહિને. તમારાં જોખમેા તેા તમે જાણેા છેા.' પ્રયત્નપૂર્વક ફુલાવી રાખેલેા તેમનેા ચહેરેા હજુ પણ મારી આંખેા આગળ જોઈ શકું છું, તેમના ચહેરાનું એકેએક અંગ – ગાલ, નાક, હોઠ – આગળ ઉપસેલું હતું.

આખા મહિનામાં આ જ પ્રસંગે મને રેાજિંદા જીવનમાંથી મુક્તિ મળતી હતી, ત્યારે હું મારી જાતને છૂટેા દેાર આપી દેતેા. જો કેાઈ કારણસર થેાડી ઘણી બ્રાન્ડી વધી હોય તેા એ અમલદારના ગયા પછી તરત જ હું ગટગટાવી જતેા. મારા ગળામાં એ રેડાતી હોય ત્યારે ટ્રેન ઊપડવાની સિસેાટી હું સામાન્ય રીતે સાંભળી શકતેા હતેા. આવી રાત પછીની તરસ બહુ ભયંકર નીવડતી હતી; કેાઈ બીજી જ વ્યક્તિ મારામાં વસી રહી છે એવું મને લાગતું – તે વ્યક્તિ મારા મેાંમાંથી પેાતાનું ગળું અને મેાં બહાર કાઢી રહીને પીવા માટે કશુંક માગી રહી છે એમ મને લાગ્યા કરતું. અમલદારને તેા બ્રાન્ડી મળી રહેતી હતી; તે ટ્રેનમાં ખાસ્સી એવી બાટલીઓ રાખતા હતા, પણ મારે તેા જે વધ્યુંઘટ્યું હોય તેનાથી ચલાવવું પડતું હતું.

પણ પછી આખેા મહિનેા હું દારૂ પીતેા નહિ કે સિગારેટ ફૂંકતેા નહિ; હું મારું કામ કર્યા કરતેા અને બીજી કશી ઇચ્છા રાખતેા નહિ. મેં કહ્યું તે પ્રમાણે મારે ઝાઝું કશું કરવાનું હતું નહિ પણ જે કંઈ કામકાજ કરતેા હતેા તે વ્યવસ્થિત રીતે કરતેા. સ્ટેશનની બંને બાજુએ એક કિલેામીટર સુધી પાટા સાફસૂફ રાખવાની અને તપાસવાની મારી ફરજ હતી. પણ હું એટલી મર્યાદાને વળગી રહેતેા નહીં, ઘણી વાર એનાથી પણ દૂર દૂર સુધી જતેા, તે એટલે સુધી કે પછી સ્ટેશન માંડ માંડ દેખાતું. હવામાન સ્વચ્છ હેાય તેા પાંચેક કિલેામીટર જેટલા અંતરેથી સ્ટેશન જોઈ શકાય, કારણ કે આખેા પ્રદેશ સપાટ હતેા. પણ જ્યારે હું ખૂબ ખૂબ દૂર નીકળી પડું ત્યારે દૂર દૂરથી માત્ર ઓરડી જ દેખાતી હતી, અને કેટલીક વખત ઓરડીની પાસે ઘણાં બધાં કાળાં ટપકાં ધસતાં દેખાતાં (આ માત્ર દૃષ્ટિભ્રમ હતેા). ઘણા બધા સૈનિકેા, ટુકડીઓની ચહલપહલ દેખાતી. પણ કેટલીક વખત ખરેખર કેાઈ આવતું, પછી તેા હું એ બધું અંતર દેાડતેા દેાડતેા પાછેા જતેા.

સાંજ પડે હું મારું કામ પૂરું કરતેા અને છેવટે મારી ઓરડીમાં જઈ

ચઢતો. સામાન્ય રીતે સાંજે કોઈ મુલાકાતીઓ આવતા ન હતા, કારણ કે રાતે ગામ પાછા ફરવાનું સલામત ન હતું. આસપાસના વિસ્તારમાં નોકરી-ધંધા વિનાના જાતજાતના લોકો રખડ્યા કરતા, તેઓ ત્યાંના વતની ન હતા, તેઓ જાય ત્યારે તેમની જગ્યાએ બીજાઓ આવી ચઢતા; પણ થોડા દિવસે મૂળ રખડુઓ પાછા આવી ચઢતા. મોટા ભાગના મારી નજરે પડતા; આ એકલવાયા સ્ટેશનનું તેમને આકર્ષણ હતું; તેઓ આમ કંઈ ખરાબ માણસો ન હતા પણ તમારે તેમની સાથે મક્કમતાથી કામ લેવું પડે.

લાંબી લાંબી સાંજના સમયે આ લોકો જ મને હેરાન કરતા હતા. નહીંતર તો હું પાટિયા પર પડ્યો રહેતો, ભૂતકાળનો, રેલવેનો વિચાર કરતો નહિ. બીજી ટ્રેન રાતે દસ–અગિયારની વચ્ચે જ આવતી હતી; એટલે હું કશાનો વિચાર કરતો નહિ. ટ્રેનમાંથી ફેંકાયેલું જૂનું છાપું અવારનવાર વાંચ્યા કરતો, જેમાં કાલડાની વાત આવતી. તેમાં મને રસ પડ્યો હોત પરંતુ વેરવિખેર સામગ્રીને કારણે હું સમજી શકતો ન હતો. વળી દરેક વખતે 'કમાન્ડર્સ રિવેન્જ' નામની નવલકથાનો હપ્તો આવતો હતો. એક વખત આ સેનાપતિ સ્વપ્નમાં દેખાયો હતો. તેના પડખામાં ખંજર હતું અને એક પ્રસંગે તો તેણે ખંજર દાંતમાં પણ પકડ્યું હતું. હું ઝાઝું વાંચી શકતો નહિ કારણ કે અંધારું જલદી થઈ જતું અને પેરાફીન અથવા મીણબત્તી તો ખૂબ મોંઘા હતાં. દર મહિને રેલવે મને માત્ર અડધો લિટર પેરાફીન આપતી હતી. દરરોજ રાતે આવતી ટ્રેન માટે અડધા કલાક સુધી સિગ્નલનો દીવો સળગાવવામાં જ મહિનો પૂરો થાય તે પહેલાં એ તો વપરાઈ જતું હતું. પણ આ દીવાની કોઈ જરૂર ન હતી, પાછળથી, ખાસ કરીને અજવાળી રાતોમાં તો હું દીવો સળગાવતો ન હતો. મને ખ્યાલ આવી ગયો હતો કે ઉનાળો ઊતરતા વેંત મારે પેરાફીનની ખૂબ જરૂર પડવાની. એટલે ઓરડીના એક ખૂણામાં મેં ખાડો ખોદીને તેમાં બીઅરનું પીપ મૂકી રાખ્યું હતું. દર મહિને બચાવેલું પેરાફીન એમાં રેડતો. તેના પર ઘાસ પાથરી દીધેલું એટલે કોઈની નજરે પડતું નહિ. ઓરડીમાં જેમ પેરાફીનની વાસ વધુ આવતી તેમ હું વધારે ખુશ થતો; પીપનાં જૂનાં અને સડી ગયેલાં પાટિયાં પેરાફીનમાં તરબોળ થવાને કારણે ગંધ વધુ મારતી. પાછળથી સાવચેતીના પગલા રૂપે મેં ઓરડીની બહાર પીપ દાટી દીધું હતું; એક વખત અમલદારે દિવાસળીના બાકસની મોટી મોટી વાતો કરવા માંડી એટલે મેં જોવા માગી. તેણે તો એક પછી એક દિવાસળી સળગાવીને ફેંકવા માંડી. અમે બંને અને ખાસ

તો પેરાફીન ભયમાં મુકાઈ ગયા. બધી દિવાસળીઓ તેણે ફેંકી ત્યાં સુધી તેને કાબૂમાં રાખીને મેં બધું બચાવી લીધું હતું.

ફુરસદની પળોમાં હું શિયાળાની તૈયારી કેવી રીતે કરવી તેનો વિચાર કરતો હતો. જો હું અત્યારે જ, વરસના હૂંફાળા સમયમાં, ધ્રૂજતો હોઉં તો શિયાળામાં મારી શી હાલત થશે તેની કલ્પના કરી શકાતી ન હતી. પેરાફીનની બચત તો એક તરંગ હતો. જો હું સરખી રીતે વર્તતો હોત તો તો શિયાળા માટે ઘણી બધી વસ્તુઓ એકઠી કરવી પડે, રેલવે કંપનીને મારા ભલા માટે કશો વિચાર આવતો જ ન હતો એમાં તો શંકા જ ન હતી. હું પણ બેદરકાર હતો અથવા તો મારા સુખસગવડનો વિચાર કરતો ન હતો. ઉનાળામાં દિવસો સુખેથી વીતતા હતા એટલે હું એમ ને એમ બેસી રહ્યો અને આગળ કશું કર્યું નહિ.

આ સ્ટેશન પ્રત્યેના આકર્ષણનું એક કારણ શિકારની સગવડ હતી. આ પ્રદેશમાં શિકાર માટે ઘણાં પ્રાણીઓ છે એ વાત કોઈએ કહી હતી, મેં થોડા ઘણા પૈસા બચાવેલા તેમાંથી બંદૂક માટે ડિપોઝિટ પણ ભરી હતી. શિકારયોગ્ય પ્રાણીઓ છે જ નહીં તેની ખબર અહીં આવ્યા પછી પડી. અહીં માત્ર વરુ, રીંછ જ હતા. શરૂઆતના મહિનાઓમાં તો મને એ પણ જોવા મળ્યા ન હતા. બાકી તો માત્ર અસાધારણ મોટા ઉંદરોનાં ટોળાં, મેદાનોમાં પવનના માર્યા દોડાદોડી કરતા ન હોય તેમ, જોવા મળતાં હતાં. જે શિકારની આશાએ આવ્યો હતો તે પ્રાણીઓ જોવા જ ન મળ્યાં. લોકોએ મને ખોટી માહિતી આપી ન હતી; શિકારયોગ્ય પ્રાણીઓવાળો વિસ્તાર અહીં હતો. પણ ત્રણ દિવસની મુસાફરી જેટલો તે દૂર હતો. હજારો કિલોમીટરના વેરાન પ્રદેશમાં કોઈ સ્થળે જવા માટેની સૂચનાઓ પણ ચોક્કસ ન હોઈ શકે એનો વિચાર મેં કર્યો ન હતો. ગમે તેમ, પણ એ ગાળા દરમિયાન મારે બંદૂકની જરૂર પડી ન હતી અને એ પૈસા હું બીજા ઉપયોગ માટે પણ વાપરી શકું એમ હતું, આમ છતાં શિયાળામાં મારે બંદૂક તો જોઈએ અને એટલા માટે હું નિયમિત રીતે પૈસા બચાવતો. મારા પુરવઠાની વસ્તુઓથી આકર્ષાઈને આવતા ઉંદરો માટે તો મારી લાંબી છરી પૂરતી હતી.

શરૂઆતના દિવસોમાં તો બધી જ વસ્તુઓનું મને કુતૂહલ હતું. એટલે એક વખત એક ઉંદરને મેં છરીની અણીએ પકડીને ભીંત સામે મારી આંખોની

સમાંતરે ધરી રાખ્યો હતો. આવાં નાનાં પ્રાણીઓને દૃષ્ટિના સમાંતર રાખ્યા હોય તો જ જોઈ શકાય; જમીન પર નીચા નમીને જુઓ તો તેમના વિશે ખોટો અને અપૂરતો ખ્યાલ બંધાય. આ ઉંદરોની ખાસ લાક્ષણિકતા રૂપ તેમના પંજા હતા – મોટા, પોલા અને છેડેથી અણિદાર. ખોદકામ માટે તે ઉપયોગી હતા. મરણની અંતિમ વેદનામાં મારી સામે દીવાલ આગળ લટકતા એ ઉંદરે પોતાના પંજા કંઈક અકુદરતી રીતે લંબાવ્યા; તમારી આગળ જાણે કોઈ નાના હાથ ધરતું ન હોય.

સામાન્ય રીતે આ પ્રાણીઓ મને ઝાઝું હેરાન કરતાં ન હતાં. સખત જમીન પર કોઈના પગલાંનો અવાજ સંભળાય ત્યારે તેઓ ઉતાવળે દોડાદોડ કરીને મને જગાડી દેતા. તે વખતે જો હું બેઠો થઈ જઉં અને કદી નાની મીણબત્તી સળગાવું તો ઉંદરના પંજા દેખાય અને પાટિયાંઓમાં તેમને દર બનાવતા જોઈ શકતો. આ મહેનત નકામી હતી. કારણ કે ઉંદર તેમાં સમાય એટલું મોટું દર પાડવા માટે ઘણા દિવસ કામ કરવું પડે અને આ તો સવારે અજવાળું થતામાં જ ભાગી જતા હતા. ઉંદર દર બનાવવાની કામગીરી સારી રીતે કરતા હતા. ખોદતી વખતે જે રજકણો બહાર નીકળતા તે તો બહુ ઝીણા હતા અને છતાં તેના પંજાની મહેનત એળે જતી હોય એવું કદી લાગતું નહીં. રાતે હું ઘણી વખત લાંબા સમય સુધી આ જોયા કરતો, છેવટે તેની ધીરજ અને ખંત મને ઊંઘાડી દેતા હતા. પછી મીણબત્તી ઓલવવાની પણ મારામાં શક્તિ રહેતી નહીં, થોડા સમય માટે ઉંદરને કામગીરી માટે અજવાળું આપતી. એક હૂંફાળી રાતે આ પંજાઓને કામ કરતાં સાંભળ્યા એટલે હું ઉંદરને જોવા માટે મીણબત્તી સળગાવ્યા વિના જ બહાર ગયો. લાંબા નાકવાળું તેનું માથું નીચે નમેલું હતું, લાકડાની બરાબર નજીક જવા અને લાકડામાં ઊંડે ને ઊંડે કોતરવા માટે આગલા બે પગ વચ્ચે એ માથું સંતાડી દીધું હતું.

તમને એમ જ લાગે કે ઓરડીની અંદર કોઈ છે અને તે આ ઉંદરને અંદર ખેંચી રહ્યું છે. તેના સ્નાયુઓ એટલા બધા તંગ લાગતા હતા. આમ છતાં, એક જ લાત વડે બધું પતી ગયું. મેં લાત મારીને તેને મારી નાખ્યો. એક વાર હું પૂરેપૂરો જાગી જઉં પછી મારી એક માત્ર મિલકત એવી ઓરડી પર કોઈ પણ આક્રમણને સાંખી ન શકું.

આ ઉંદરોથી મારી ઓરડીને બચાવવા માટે મેં બધા દર ઘાસ અને

સૂતળીથી સીડી દીધા. દરરોજ સવારે ચારે બાજુની જમીન તપાસી લેતો. મારી ઓરડીની કઠણ માટીની ફરસને પાટિયા વડે ઢાંકી દેવાનું પણ મેં વિચાર્યું. બાજુના ગામડામાંથી જેકોઝ નામના એક ખેડૂતે આ કામ માટે થોડાં મજબૂત પાટિયાં લાવી આપવાનું વચન આપ્યું હતું. આ વચનના બદલામાં હું તેને સારી રીતે આવકારતો હતો, તે બહુ દૂર રહેતો ન હતો છતાં દર પંદર દિવસે આવતો, ક્યારેક રેલવે દ્વારા માલસામાન મોકલવા માટે આવતો. પણ તે કદી પાટિયાં લાવ્યો નહિ. નહિ લાવવા માટે તેની પાસે હજાર બહાનાં હતાં, વારંવાર પાટિયાં ઊંચકવા માટેની હવે તાકાત નથી એમ કહ્યા કરતો. ખેતરમાં અત્યારે તો કમરતોડ મહેનત દીકરો કરે છે. તે નવરો થશે ત્યારે લાવશે. જેકોઝના કહેવા પ્રમાણે (આમેય દેખાવ પરથી તેની વાત સાચી લાગે) તેની ઉંમર સિત્તેરથી પણ વધારે હતી; પણ તે ઊંચો અને હજુ ખાસ્સો કદાવર હતો. વળી તેનાં બહાનાં પણ બદલાયાં કરતાં હતાં, એક વખત તેણે એવું બહાનું કાઢ્યું કે તમારે જોઈએ છે તેટલાં લાંબાં પાટિયાં મળતાં નથી. મેં તેને આગ્રહ ન કર્યો, પાટિયાંની એવી કોઈ તાત્કાલિક જરૂર ન હતી. ઓરડીની ફરસ પર પાટિયાં જડવાનો વિચાર પણ તેણે જ મને સૂઝાડ્યો હતો; કદાચ આમ કરવાથી કોઈ અર્થ ન પણ સરે; ટૂંકમાં, હું શાંતિથી આ માણસનાં જૂઠાણાં સાંભળ્યે ગયો. હું એને મળું એટલે દર વખતે કહું : 'જેકોઝ, પેલાં પાટિયાંનું શું થયું ?' તરત જ અસ્પષ્ટ અવાજે તે માફી માગવા માંડતો. તે મને ઇન્સપેક્ટર, કૅપ્ટન અથવા તો માત્ર તારમાસ્તર તરીકે બોલાવતો. આનો તેને મન તો ખાસ અર્થ હતો; તે મને પાટિયાં લાવી આપવાનું જ નહિ પણ તેના દીકરા અને બીજા પાડોશીઓની મદદથી આ ઓરડીને જમીનદોસ્ત કરીને તેને બદલે એક નવું મકાન બાંધી આપવાનું વચન આપતો. કંટાળ્યો નહિ ત્યાં સુધી આ વાત મેં સાંભળ્યા કરી પછી મેં એને બહાર ધકેલી દીધો. બારણામાં જ ઊભા રહીને તેણે તેના કહેવાતા નબળા હાથ ઊંચા કર્યા અને માફી માગી. આ હાથ વડે તેણે પુખ્ત ઉંમરના માણસને પણ કચડી નાખ્યો હોત. તે કેમ પાટિયાં લાવતો ન હતો તેનું કારણ હું જાણતો હતો, શિયાળો પાસે આવશે એટલે પાટિયાંની જરૂર મને વધારે ને વધારે પડશે. પછી હું તેની સારી કિંમત ચૂકવીશ એનો અંદાજ તેને આવી ગયો હતો; વળી જ્યાં સુધી તે પાટિયાં લાવે નહિ ત્યા સુધી તો મારા માટે તે મહત્ત્વનો માણસ ગણાય. એ મૂરખ તો ન હતો, એટલે તેને એ ખબર પડી ગઈ કે તેના મનની વાત હું પામી ગયો છું. આ

જાણકારીનો મેં ઉપયોગ કર્યો ન હતો એટલે તેનો લાભ ઉઠાવતો રહ્યા.

પરંતુ આ બધાં પ્રાણીઓથી મારી ઓરડીને બચાવવાના અને શિયાળા સામે રક્ષણ મેળવવાના મારા બધા પ્રયત્નો હું ખૂબ માંદો પડયો એટલે અટકી ગયા (આ માંદગી વખતે મારી નોકરીને ત્રણ મહિના પૂરા થયા હતા). વર્ષો સુધી હું માંદો પડયો જ ન હતો. સામાન્ય પ્રકારની અસ્વસ્થતા પણ અનુભવાતી ન હતી, પણ તે વખતે ગંભીર માંદગી આવી ચઢી. માંદગીની શરૂઆત ભયંકર ઉધરસથી થઈ. સ્ટેશનથી બે કલાક જેટલા અંતરે એક નાનો વહેળો હતું, ત્યાં હું હાથગાડીમાં પીપ નાખીને પાણી લેવા જતો હતો. એ વહેળામાં ઘણી વાર હું નહાયો હતો અને તેના પરિણામે આ ઉધરસ થઈ. ઉધરસના હુમલા એટલા સખત હતા કે ઉધરસ ખાતી વખતે હું કોકડું વળી જતો હતો. જો હું આ રીતે કોકડું નહિ વળું તો કદાચ બચી નહીં શકાય એમ મને લાગતું એટલા માટે મેં મારી શક્તિ એકઠી કરવા માંડી. મારી ઉધરસ ટ્રેનના કર્મચારીઓને ગભરાવી મૂકશે એમ મને હતું પણ તેઓ તો એ ઉધરસને ઓળખતા હતા અને વરુની ઉધરસ તરીકે તેને ઓળખાવી. પછી હું ઉધરસમાં ઘૂરકવાનો અવાજ સાંભળવા લાગ્યો. હું ઓરડીની સામે એક નાનકડી પાટલી ઉપર બેસીને આ ઘૂરકાટવાળી ઉધરસ વડે ટ્રેનને આવકારતો, તે ઊપડે ત્યારે પણ તેની સાથે હું ઘૂરકાટ લઈને થોડું ચાલતો. રાતે આડા પડવાને બદલે હું પાટિયા પર બેસતો અને મારી ઉધરસનો અવાજ સાંભળવામાંથી બચવા માટે મારા મોંની આસપાસ ચામડાં વીંટાળી દેતો. કોઈ ખૂબ મહત્ત્વની નસ તૂટી જાય અને મારો અંત આવી જાય તેની આતુરતાથી રાહ જોતો હતો. પણ આવું કશું બન્યું નહિ અને થોડા દિવસ પછી તો ઉધરસ પણ ઓછી થઈ. આ ઉધરસ ઓછી કરતી એક ચા છે અને એક લોકોમોટીવ એન્જિનિયરે તે લાવવાનું મને વચન આપ્યું હતું પણ ઉધરસ શરૂ થાય પછીના આઠમા દિવસે જ તે પીવાય, નહિતર તેની કોઈ અસર ન થાય એવી સમજ તેણે મને આપી હતી. આઠમા દિવસે તે લાવ્યો પણ ખરો. મને બરાબર યાદ છે કે ટ્રેનના કર્મચારીઓ જ નહીં પણ ઉતારુઓ, યુવાન ખેડૂતો પણ મારી ઓરડીમાં આવ્યા. ચા પીધા પછીની ઉધરસનો પહેલો અવાજ સંભળવો એ સૌભાગ્ય ગણાતું હતું. મેં ચા પીધી, મારા મહેમાનોની સામે ઉધરસ ખાધી પણ પછી તરત જ મને ખરેખરી રાહત થઈ. જોકે છેલ્લા બે દિવસથી ઉધરસનું જોર આમેય ઓછું થયું હતું. પણ તાવ તો એવો જ રહ્યો અને તે ઓછો ન થયો.

આ તાવે મને ખૂબ જ થકવી નાખ્યો હતો, હું મારી બધી જ શક્તિ ગુમાવી બેઠો; કેટલીક વખત એકાએક જ મારા કપાળે પરસેવો વળી જતો, મારું આખું શરીર ધ્રૂજવા માંડતું, હું ગમે તે સ્થળે હોઉં તોપણ મારે સૂઈ જવું પડતું અને સ્વસ્થ થઉં ત્યાં સુધી મારે રાહ જોવી પડતી. મારી સ્થિતિ સુધરવાને બદલે બગડતી હતી એ હું જોઈ શકયો અને જ્યાં સુધી મારી તબિયત સુધરે નહિ ત્યાં સુધી કાલડા જઈને આરામ કરવાનું જરૂરી બન્યું.

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

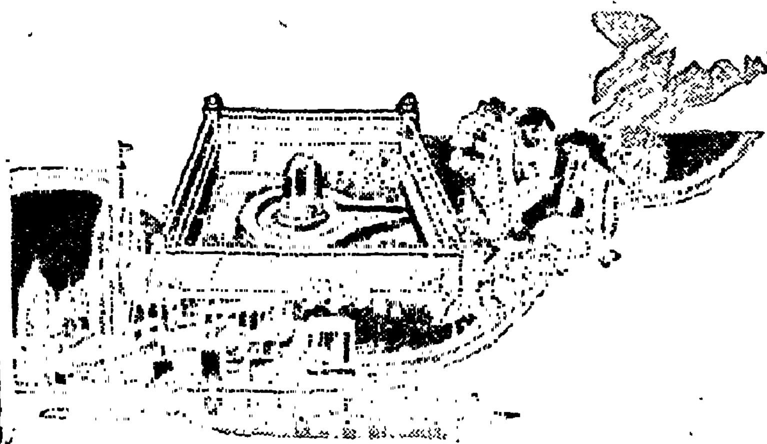
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः।
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



MAFATLAL GROUP



Wee can dye by it, if not live by love,
And if unfit for tomber and hearse
Our legend bee, it will be fit for verse;
And if no peece of Chronicle wee prove,
We'll build in sonnets pretty roomes,
As well a well wrought urne becomes
The greatest ashes, as half-acre tombes,
And by these hymnes, all shall approve
Us Canoniz'd for Love.

—John Donne

Alembic Chemical Works Co. Ltd.,
Alembic Road
BARODA 390 003

માલિક–મુદ્રક–પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–૨
મુદ્રણસ્થાન : ભારતી પ્રિન્ટર્સ, સી–૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

ओेतद्-१६

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો
(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

ફેબ્રુઆરી ૧૯૭૯ વર્ષ ૨ અંક ૧૬

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ. મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં.
સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી–૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

કુ. ઉષ્મા દીક્ષિત, ૭ અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે,
આજવા રોડ, વડોદરા–૩૯૦ ૦૧૯.

કોઈક વાર

સુરેશ જોષી

પ્રદક્ષિણા ફરતી પૃથ્વીની ઠેબે ચઢીને
હું સહેજ હડસેલાઈ ગયો,
હડસેલાતાં મારામાંથી હું છલકાઈ ગયો
બહાર રેલાઈ ગયો.
તે ક્ષણથી હું ફેલાતો રહ્યો છું મારી બહાર,
ઓસરતો રહ્યો છું નક્ષત્રીય અવકાશમાં
કોઈ વાર અથડાઈ ગયો છું
ઈશ્વર સાથે
ને સાંભળ્યો છે ઈશ્વરને રણકી ઊઠતો.
તો કોઈ વાર આતપ્ત ગ્રીષ્મના ભારથી ચંપાઈને
ઊંડે ઊંડે ઊતરી ગયો છું
વૃક્ષનાં મૂળની જેમ.
કોઈ વાર વટવાગળની પાંખોમાંના
અન્ધકારની જેમ
આન્દોલિત થયો છું.
કોઈ વાર આકાશના ગર્ભમાં રહેલા
પવનનો જોડિયો સહોદર
થઈને રહ્યો છું.
પૃથ્વીનાં પોપચાં વચ્ચેની નિદ્રાનાં જળને
મેં ક્યારેક ડખોળ્યાં છે.
મારી સાથે લંબાયેલી આ મારી દૂરતાના તન્તુને
હું ઊર્ણનાભની જેમ લંબાવ્યે જ જાઉં છું.

સૂકી ડાળોના ઝાંખરાં વચ્ચે
ફસાઈ ગયેલા પંખીની જેમ
મારું હૃદય તરફડ્યા કરે છે,
જે શબ્દો મારી નજીક વસતા હતા
તે હવે
યાયાવર પંખીની જેમ
દૂર દૂરના અજાણ્યા પ્રદેશમાં ઊડી ગયા છે.
કોઈ વાર લાગે છે કે
પુષ્પમાં પોઢેલી પરાગના જેવો હું
સાવ હળવો થઈ ગયો છું.
તો કોઈ વાર
ધાતુવતી ધરતીની જેમ હું સ્ફીત થઈ જાઉં છું
માંડ માંડ મારી સમતુલા જાળવી રાખું છું.
કોઈ વાર વણશોધાયેલા પૃથ્વીના કોઈ ખણ્ડના
અરણ્યની નામહીન પશુપંખીની સૃષ્ટિ જેવો
હું મારામાં જ છદ્મવેશે લપાઈને રહું છું.
હું તો માનતો હતો કે આ મારી નવી રિક્તતા
મને રુચિ જશે
પણ મારા ઠાલા થયેલા અવકાશમાં
કંઈ કેટલુંય અજાણ્યું વસવા આવી ચઢે છે.
કોઈક વાર એ હોય છે તો માત્ર
ફૂલની ખરેલી પાંખડી જેવું,
તૂટેલા દાંત જેવું
પણ મને પરિચિત પૃથ્વીનું ગુરુત્વાકર્ષણ
એ સહુમાં હોતું નથી
આથી એ બધું મારામાં અવિરત
ચકરાયા કરે છે, ચકરાયા કરે છે.
જેને પાષાણ ગણીને પાષાણવત્ બોલવા જાઉં છું
તે ઉત્તર આપે છે તારાની ભાષામાં.
જેને આંખ માનીને એમાં દૃશ્યની જેમ
સમાઈ જવા જાઉં છું

તે તો નીકળે છે કોઇ રાક્ષસી પંખીની
પહોળી થયેલી ચાંચ.
મને લાગે છે કે રહ્યાસહ્યા માટે
મારામાંથી પૂરેપૂરા ભાગી છૂટવું જોઈએ.
પણ આ બરડ સમયના પડમાં
છિદ્ર પાડવું શી રીતે ?
જાણે સાથે મળીને કાવતરું રચતો હોય તેમ
પવન આખી રાત મારી સાથે ગુસપુસ કરે છે
પણ જ્યાં એની સાથે નાસી જવા કરું છું
ત્યાં એ કોઈ લંગડાની જેમ
મારે ખભે એનો ભાર મૂકી દે છે !
મને તો એમ કે મૌનમાં થઈને મૌનમાં
સહેલાઈથી સરકી જવાશે
પણ મારા સહેજ સરખા સ્પર્શથી
એમાં બુદ્બુદો ઘૂઘવી ઊઠે છે !
ઈંટ, લાકડું, લોખંડ અને કાચમાં પૂરાઈને રહેતો હતો
ત્યારે એ વધારે સહેલું હતું.
બારી હતી, બારણાં હતાં.
જેટલો ઘરમાં હતો, તેટલો બહાર હતો.
હવે હું વસતો નથી, મારામાં કશુંક વસે છે.
તેથી જ તો
પથ્થર નીચેની થોડી ભીનાશમાં રહેલા
જન્તુની મને અદેખાઈ થાય છે.
પણ મારી તો દશા જ જુદી છે :
મારું પગલું ચરણ વિનાનું ઠાલું છે
એ પગલું આગળ વધે
તોય હું તો ત્યાં ને ત્યાં !
જેને આંગળીને ટેરવે ભાંગ્યું હતું
તે એક ટીપું
હવે બ્રહ્માણ્ડ બનીને મારા પર
તોળાઈ રહે છે.

અન્યમનસ્ક બનીને પાંખડીને મસળેલી
તે આદિમ અરણ્ય થઈને મારામાં છવાઈ જાય છે.
રમતમાં ટાંકણીથી કાગળમાં કાણું પાડું છું
તો એકાએક એમાંથી ગ્રહનક્ષત્રહીન
સાત સાત આકાશ ધો ધો વહી જાય છે!
મારો હાથ મારા મુખ પર ફરે છે તો
રખેને એ મારો ચહેરો બદલી નાખે
એ બીકે હું છળી મરું છું.
આ મારું પરિચિત જળ
હવે અગ્નિ બનવાનું નાટક માંડી બેઠું છે
કોઈ વસન્તઘેલું પ્રેમીજન
મને ઉદ્યાન માનવાની ભૂલ કરી બેસીને પસ્તાય છે.
પણ મને તો મારું એકાકીપણું
નામને ચોંટેલા વિશેષણની જેમ
બાઝી રહ્યું છે.
આ દરમ્યાન રાત્રિના અન્ધકારના લણ્યા વગરનાં ખેતરો
વિસ્તર્યે જ જાય છે;
મારી આંખોમાં મરણ એના પડછાયાનું
માપ કાઢી રહ્યું છે;
હોવું ન–હોવુંના તાણાવાણામાં હું કશી ભાત ઉપસાવ્યા વિના
ગૂંચવાતો જાઉં છું.
એક સૂર્યની ચાવીથી બીજા સૂર્યનું તાળું
ખોલતો રહું છું
વણઉકેલાયેલી લિપિના જેવો હું પોતે
મારા પર જ અંકાઈ ગયો છું.
ને છતાં
હવામાં સહેજ આન્દોલન થાય છે
કે તરત જ મારા હોઠ એને શબ્દ રૂપે સારવી લેવા
તલસે છે;
પવન સાથેના ગુહ્ય સમ્બન્ધની વાત
હજી જળને મુખે સાંભળવી ગમે છે;

સમયના ઝીણા ટુકડા કરી કરીને ફેંકતા
ઘડિયાળને હજી હું મુગ્ધ બનીને જોયા કરું છું.
કુગાયેલી રોટલીના પડ જેવી
આ વાસ્તવિકતાની હજી હું કવિતા રચ્યા કરું છું.
મારી હથેળીના ખાડામાં
હજી હું પ્રલયના જળને સંઘર્યા કરું છું.
ગુણાકાર ભાગાકાર કરતી મારી આંગળીઓને
હજી હું શૂન્યનો મહિમા સમજાવ્યા કરું છું.
ચીરાયેલા સઢ જેવા મારા શ્વાસને આધારે
હજી હું સાગર ઓળંગી જવાની હામ ભીડી રહ્યો છું.
એમ નથી કે ભૂલો મને નથી સમજાઈ
જેને હું મારો મહિમા સમજ્યો
તે તો
સૂર્યનું મારી સાથેનું હઠીલાપણું હતું.
જેને હું મારા શબ્દો સમજ્યો તે તો
નિર્જનતા સાથે અથડાતા અન્ધકારની છાલક હતી;
જેને હું મારો શ્વાસ સમજ્યો તે તો
ઈશ્વરના નામે વહેતી મૂકેલી અફવા હતી.
જેને હું મારો સ્પર્શ સમજ્યો તે તો
પવનની નરી અવળચંડાઈ હતી
અને છતાં
મારા જ ભારથી બેવડ વળી ગયેલાં
મારા નામ સાથે
હું જીવતો રહ્યો છું.
કોઈ અપરાધી દેવાદારની જેમ
શા માટે હું આ બધો હિસાબ આપવા બેઠો છું?
પાનખરની વાસથી શ્વાસ રૂંધાઈ ગયો છે.
લોહીમાં બોડાં ઝાડના પડછાયા નાચે છે.
આંખ દરેક ખરતાં પાંદડાં સાથે ખર્યા કરે છે.
છતાં મારું મીંઢું હૃદય
મારાથી સંતાઈને એક ખૂણે

૫ એતદ્ ફેબ્રુઆરી ૭૯

વંસન્તની બારાખડી ઘૂંટવા બેસી ગયું છે.
મોડું મોડું પણ હવામાં એક આશ્વાસન છે :
હજી કદાચ જીવી જવાયું હોત !
ગોકળગાય જેમ ચાલતી ચાલતી
પાછળ રૂપેરી રેખા આંકતી જાય
તેમ મારી પાછળ પાછળ રૂપેરી પ્રશ્ન અંકાતો આવે છે
કોઈ એને ઉકેલવાને ફિલસૂફીનાં થોથાંમાં દટાય
તો એ મારો વાંક ?
મારી બે આંખોનાં બારણાં ઠેલીને
મને શોધતાં કોઈ ભૂલું પડે
તો એ મારો વાંક ?
સમ્ભવ છે કે હજી મારામાંથી
એકાદ વૃક્ષ મહેારી ઊઠે,
એના પર એક નવું જ આકાશ
છવાઈ જાય
અને કોઈ ફૂટતા પ્રભાતે
કોઈ નવું જ પંખી એની ડાળે ટહૂકી જાય.
એથી જ તો હજી હું મારાથી
બહુ દૂર નીકળી ગયો નથી;
સાચું કહું તો પૃથ્વીનો બીજો હડદોલો
મને પાછો મારામાં પૂરેપૂરો હડસેલી દે
એવી આશા મેં છોડી નથી.
પણ એ વૃક્ષને ઊગવા માટે,
એ આકાશને વ્યાપવા માટે
એ ટહૂકાને ઝીલવા માટે
થોડા વધુ રિક્ત તો થવું જ પડશે.
આથી જ તો મને છે રિકતની આસકિત
રિકત પારદર્શક
એને નવી નવી આંખો ખૂલે.
એથી જ તો આકાશમાં મૂળ નાખે
એવા જ વૃક્ષની મને માયા.
કોઈ વાર મારા શબ્દો પાછા આવશે

કદાચ હું પોતે એમને એકદમ ઓળખી ન શકું
અન્યમનસ્ક ભાવે એ કૂંપળોને હું તોડી પણ નાખું.
પણ એથી જે કસક થશે
એથી જે નિઃશ્વાસ સ્ફુરશે
તેના સ્પર્શને મારા હોઠ ઓળખી લેશે.
પછી શબ્દે શબ્દે વિશ્વ સારવીશ
છોને ઈશ્વર મારી સામે હોડ બકે.
પણ એય સમ્ભવ છે કે શબ્દો મને શોધતા આવે
ને હું ન હોઉં.
કદાચ ઘરનાં બારીબારણાં મરી ગયાં હોય.
કદાચ તાળું ખોલતાં મારા હાથે મને દગો દીધો હોય
કદાચ મારી ગેરહાજરીએ જ મારા ઘરમાં
કુટુમ્બકબીલો વિસ્તાર્યો હોય
તો સમ્ભવ છે કે હું એ સરનામે નહિ મળું.
૧૬-૩-૭૯]

શાસ્ત્રીય નૃત્યોનો આસ્વાદ

ડૉ. સુનીલ કોઠારી

સ્વાતંત્ર્યોત્તર કાળમાં ભારતમાં શાસ્ત્રીય નૃત્ય પરંપરાઓને પ્રજા તથા સરકાર તરફથી ઉચિત આશ્રય મળતાં આજે આપણા સાંસ્કૃતિક જીવનના એક મહત્ત્વના ભાગ તરીકે શાસ્ત્રીય નૃત્યોનું નિશ્ચિત સ્થાન પ્રજાજીવનમાં જોઈ શકાય છે. સંસ્કારી કુટુંબોમાં યુવાન વર્ગ નૃત્યો શીખવા તત્પર જણાય છે અને અનેક નૃત્ય વર્ગોમાં શાસ્ત્રીય નૃત્યોનું શિક્ષણ આપવાની જોગવાઈ જોવા મળે છે. બીજી બાજુ યુનિવર્સિટી ધોરણે પણ નૃત્ય શિક્ષણનો પ્રબંધ ગુજરાતમાં સૌપ્રથમ થયેલો જોવા મળે છે.

આમ નૃત્ય તાલીમની જોગવાઈ અને કલાકારોને રંગમંચ પર તે રજૂ કરવાની તક, તે માટે યોજાતા કાર્યક્રમો એમ બે પ્રવૃત્તિઓને કારણે શાસ્ત્રીય નૃત્ય સામાન્ય પ્રજા જોઈ શકે તેવા પ્રસંગો વધતા રહ્યા છે. કોઈ ને કોઈ નિમિત્તે નૃત્યની રજૂઆત થતી રહે છે. કોઈ કોન્ફરન્સ હોય કે કોઈ સંસ્થાના ઉદ્‌ઘાટનનો પ્રસંગ હોય, કોઈ ઉત્સવ હોય કે કોઈ ખાસ પ્રસંગ હોય નૃત્યના કાર્યક્રમોને તેમાં સ્થાન મળવા લાગ્યું છે. તે આપણા સંસ્કૃતિક વારસા વિશે આપણે સભાન છીએ તેનું સૂચક છે. અને લોકો નૃત્યાભિમુખ થયા છે તેવો નિર્દેશ પણ આવી સાંસ્કારિક પ્રવૃત્તિઓ દ્વારા આપણને મળી રહે છે.

પરંતુ લોકો આ શાસ્ત્રીય નૃત્ય પ્રકારોનો આસ્વાદ માણી શકે છે કે કેમ તે બેધડક કહી શકાય નહિ. કારણ કે આ શાસ્ત્રીય કળાઓ અટપટી હોય છે. દક્ષિણ ભારતીય નૃત્ય પ્રકારો જેવાં કે ભરતનાટ્યમ્, કુચીપુડી અને કથકલીમાં નૃત્ય સાથે રજૂ થતાં ગીતો દક્ષિણની ભાષા જેમ કે તમીળ, તેલુગુ કે મલયાળમમાં હોવાથી તે ભાષાનો પરિચય ન હોવાથી કથાનક ગીતને આધારે

સમજવામાં અવરોધ અને મુશ્કેલી ઊભાં થાય છે. બીજું, સંગીત કર્ણાટકી હોવાથી તેનો પણ ઓછો પરિચય હોવાથી જ્યાં લગી તેનાથી ટેવાઈએ નહિ ત્યાં લગી આસ્વાદમાં અગવડ પડે છે.

નૃત્યોનો આસ્વાદ માણવા માટે કેટલીક પૂર્વભૂમિકાની પ્રેક્ષકોને પણ આવશ્યકતા રહે છે. શાસ્ત્રીય નૃત્યો પ્રાચીન કાળથી ભારતમાં થતાં આવ્યાં છે. તેનો ઉદ્‌ગમ ધર્મમાં જોવા મળે છે. નૃત્યને પણ પૂજાવિધિના એક અંગ તરીકે મંદિરોમાં સ્થાન હતું. આપણા મોટા ભાગના મંદિરોમાં નર્તનમણ્ડપની રચના જોવા મળે છે. આજેય ઓરિસ્સાના ભવ્ય કોણાર્ક મંદિરનો નટમંડપ આ ઐતિહાસિક ઘટનાની સાક્ષી પૂરે છે. પૂર્વે મંદિરોમાં દેવદાસીઓ નૃત્ય કરતી, તે પ્રથા કાળે કરીને બંધ પડી, પરંતુ ઘરાણેદાર કલાકારોએ નૃત્યકળાને જાળવી રાખી અને આજે તો સંસ્કારી વર્ગના ઘણા લોકો આ કળા શીખી રહ્યા છે.

નૃત્યના આસ્વાદ માટે તેના કેટલાક વિભાગોની સમજ કેળવવી ખૂબ જરૂરી છે. આપણાં શાસ્ત્રીય નૃત્યોના ત્રણ મુખ્ય વિભાગો વિશે થોડી માહિતી હોવી આવશ્યક છે: (૧) નૃત્ત (pure dance) (૨) નૃત્ય (અભિનય) અને (૩) નાટ્ય (dramatic element). દરેક શાસ્ત્રીય નૃત્ય શૈલીમાં આપણે આ વિભાગો જોઈ શકીએ છીએ. ભરતનાટ્યમ્, કથકલી, મણિપુરી, કથક, કુચીપુડી અને ઓડીસ્સી એ બધી શાસ્ત્રીય નૃત્ય શૈલીઓમાં આ વિભાગો હોય છે. નૃત્તના પ્રયોગો અને નૃત્યના પ્રયોગો (આઇટમ્સ)નો ભેદ સમજી લઈએ તો નૃત્યનો આસ્વાદ વધે.

નૃત્તમાં કશા ભાવ–અભિનય કે અર્થઘટનની અપેક્ષા હોતી નથી. પ્યોર ડાન્સ એટલે કે નૃત્યકાર એક સુગ્રથિત, કલ્પનાપૂર્ણ પણ વ્યવસ્થિત, પૂર્વ-નિયોજિત શારીરિક અંગભંગ, હલનચલન, ગતિવિધિથી નયનમનોહર પ્રયોગ રજૂ કરે. તે તાલ અને લયબદ્ધ હોય. તેમાં પણ મુદ્રાઓ હોય પરંતુ આ હસ્તમુદ્રાઓ અલંકારાત્મક શોભાયુક્ત હોય, તેનું અર્થઘટન કરવાનું ન રહે. એટલે જ્યારે નૃત્તનો પ્રયોગ જોતા હોઈએ ત્યારે તે એક સુંદર આવર્તનો, પદચલનો ગતિ વગેરેથી અંકિત પ્રયોગ હોય છે.

આજે મોટા ભાગના લોકો ભરતનાટ્યમથી પરિચિત છે કારણ તે નૃત્ય પ્રકાર ઘણો લોકપ્રિય થયો છે અને તે રજૂ કરનાર કલાકારોની સંખ્યા પણ ઘણી છે, ભરતનાટ્યમમાં નૃત્તના પ્રયોગો હોય છે અલારીપુ, જતીસ્વરમ્ અને

તિલ્લાના. આ પ્રયોગોમાં કશા ભાવાભિનયને સ્થાન નથી હોતું. નર્તકી એક પ્રસન્ન મુખમુદ્રા રાખી નર્તન કરે છે. ભરતનાટ્યમ્‌માં રેખા ભૂમિને સમાંતર (horizontal) હોય છે તેમ જ તેનું આગવું લક્ષણ ભૌમિતિક (geometrical) રેખાવિન્યાસ છે. તેમાં નેત્રના ચલન, ડોકના ચલન, હસ્તના તથા પદચલન વગેરે સંતુલનપૂર્વકના અને સરખાં (symmetrical) હોય છે. એટલે કલાકાર એક વાર જમણી બાજુ તો બીજી વાર ડાબી બાજુ તે નર્તનનાં ચલનો પ્રયોજે છે. આથી એક સુગ્રથિત સંકલનનો દર્શકોને અનુભવ થાય છે. આ નર્તનના પ્રયોગો અલંકારાત્મક હોય છે. તે અવકાશમાં સુંદર ભૌમિતિક આકૃતિઓ ભાત (patterns) રચે છે.

જ્યારે નૃત્યમાં ભાવાભિનયને સ્થાન હોય છે. તેમાં નૃત્યાંગના કોઈ ચોક્કસ ગીત, પદ, ઊર્મિકાવ્ય, સંસ્કૃતરચના વગેરેને આધારે અંગ પ્રત્યંગ ઉપાંગ વગેરે દ્વારા અને હસ્તમુદ્રાઓ દ્વારા કથાનક કહે છે. ઉદાહરણ તરીકે ભરતનાટ્યમ્‌માં પદમ વિભાગમાંથી કન્નડ ભાષાનું બહુ જાણીતું પદ લઈએ : 'કૃષ્ણાની બેગને બારો'. આ પદમાં બાળકૃષ્ણને યશોદા ચપટી વગાડી બોલાવે છે, તેને સાજશણગાર કરે છે. તેના મેઘસદૃશ શરીરને આનંદથી નિહાળે છે. કેડે કંદોરો, પગમાં નૂપુર, ગળે વૈજયંતિમાળા વગેરેથી વિભૂષિત કરે છે. પછી આમ અલંકારમણ્ડિત કૃષ્ણ બાળલીલા કરતાં માટી ખાય છે ત્યારે યશોદા તેને ધમકાવી મોં ખોલવા કહે છે અને કૃષ્ણ મોં ખોલે છે ત્યારે તેમાં વિશ્વરૂપ દર્શન કરી ત્રણે ભુવન જોઈ આશ્ચર્યસ્તબ્ધ થઈ જાય છે. આવા કૃષ્ણ પોતાના પુત્ર છે તે વિચારે તેનું હૃદય ભરાઈ આવે છે અને કૃષ્ણને તે કોટે વળગાડે છે.

આ પ્રસંગને નર્તકી વાત્સલ્યભાવને પ્રધાન રાખી રજૂ કરે છે. પોતે અભિનય કરતાં કરતાં યશોદાની તેમ જ કૃષ્ણની ભૂમિકા વારાફરતી ભજવે છે. કૃષ્ણને ઉચિત હસ્તમુદ્રા દ્વારા, હાથમાં વાંસળી રાખી તે વગાડતા, મોરપિચ્છ ધારણ કરેલા, ગળામાં વૈજયંતિમાળા એમ વિવિધ સ્થિતિ સ્થાનકો દર્શાવે છે. પછી બે હાથે ઓવારણાં લેતાં, ચપટી વગાડી સ્નેહપૂર્વક કૃષ્ણને બોલાવતાં, માટી ખાતાં કૃષ્ણને મોં ખોલવા ધમકાવતાં એમ યશોદાનું પાત્ર નિરૂપે છે. ત્રિભુવનનું દર્શન થતાં આંખો ચોળી અદ્‌ભુત રસ અને વિસ્મય ભાવ દર્શાવે છે. આ બધું સમજવામાં શું રજૂ થઈ રહ્યું છે તે જાણીએ તો નૃત્યનો આસ્વાદ માણી શકાય. આમાં રજૂ થતી મુદ્રાઓ કે ભાવ સમજવા

સહેલાં પણ હોય છે.

એક વાર નૃત્તના પ્રયોગો કયા અને નૃત્યના કયા તે સમજી લઈએ તો શાસ્ત્રીય નૃત્યો સમજવામાં બહુ અગવડ પડે નહિ. કેટલાક પ્રયોગોમાં નૃત્ત અને નૃત્યનો સમન્વય પણ હોય છે. જેમ કે ભરતનાટચમ્‌માં 'વર્ણમ્.' આ પ્રયોગમાં બહુધા નાયક અને નાયિકાના પ્રેમનું નિરૂપણ હોય છે. નાયિકા નાયકથી વિખૂટી હોય છે ત્યારે વિરહાવસ્થામાં તેને ચંદ્રકિરણો પ્રજાળે છે, ઠંડો પવન દાહ પમાડે છે. ખાવું, પીવું, સૂવું, સંગીતશ્રવણ, કોયલનું ગાન કશું ગમતું નથી. માત્ર પ્રિયજનના મિલનની ઝંખના જ તેની વ્યાકુળતા વધારે છે. આ પ્રયોગમાં સુંદર નૃત્તના ચલનો પ્રયોજાય છે, પછી ગીતની પંક્તિને આધારે અભિનય થાય છે. વળી વિવિધ નર્તન ચલનો પ્રયોજાય છે, વળી ગીતનું અર્થઘટન આમ ક્રમ ચાલે છે. આકૃતિ લગભગ પિસ્તાલીસ મિનિટ કે કલાકની હોય છે. પરંતુ જો તેની સમજ અગાઉથી આપવામાં આવી હોય તો તેના આસ્વાદમાં અવરોધ ઊભો થતો નથી. કુશળ કલાકાર તેને રમઝટપૂર્વક રજૂ કરી શકે છે. આવી પૂર્વભૂમિકા જો પ્રેક્ષકો જાણતા હોય તો નૃત્યોનો આનંદ અને આસ્વાદ માણી શકાય.

પ્રતીક અને પુરાકથાપ્રતીક*

ઓ. બી. હાર્ડિસન/અનુ. શિરીષ પંચાલ

જેમ જેમ આપણે પ્રતીક અને પુરાકથાપ્રતીક (Myth) વિશે આધુનિક વિવેચનો વાંચતા જઈએ છીએ તેમ તેમ આપણને ખાતરી થાય છે કે કેટલાક સંદર્ભોમાં આ બંને સંજ્ઞાઓ એકબીજા સાથે સંકળાયેલી છે. પ્રતીકના ઘણા અર્થ છે. વાગ્મિતાના સંદર્ભમાં એક અર્થ છે, સંક્રમણના સિદ્ધાન્તમાં તે બીજો અર્થ ધરાવે છે. નૃવંશશાસ્ત્ર, મનોવિજ્ઞાન અને એપિસ્ટેમોલોજીમાં વળી જુદો જ અર્થ ધરાવે છે. આ છેલ્લાં ત્રણ શાસ્ત્રોએ એકબીજા સાથે મળીને પુરાકથા-પ્રતીકની અર્વાચીન વિચારસરણી ઉપજાવી છે. પ્રતીકરચના વિશેના ઘણા મૂલ્યવાન ગ્રંથોમાં પુરાકથાપ્રતીક વિશે કશો ઉલ્લેખ આવતો નથી, જ્યારે પુરાકથાપ્રતીક વિશેનાં પુસ્તકોમાં પ્રતીકના ઉલ્લેખો એકસરખી માત્રામાં આવે છે. આનાં પરિણામે ઘણી અરાજકતા જન્મી છે.

રેને વેલેક અને ઑસ્ટીન વોરેનના 'થીયરી ઑફ લિટરેચર'માં આ અરાજકતાનાં મૂળ જોવા મળે છે. કલ્પન, લક્ષણાપ્રતીક, પુરાકથાપ્રતીક વિશેના પ્રકરણમાં કહેવામાં આવ્યું છે : 'જો એકનું એક કલ્પન વારંવાર પુનરાવર્તિત થાય તો તે પ્રતીક બને છે, પ્રતીકરચનાનો (અથવા પુરાકથાપ્રતીક યોજનાનો) પણ અંશ બને છે.' આ રીતે આ બંને વિવેચકો પ્રતીક અને પુરાકથા-પ્રતીકને અન્યોન્ય સાથે સાંકળે છે. આ સમગ્ર વાક્યરચના સંદિગ્ધ છે અને વ્યાકરણગત સંદિગ્ધતા સૈદ્ધાન્તિક સંદિગ્ધતાની દ્યોતક બની રહે છે.

પુરાકથાપ્રતીક યોજના અને પ્રતીકયોજના, પુરાકથાપ્રતીકગત અને પ્રતીકગત સંજ્ઞાઓ એકસરખી ગણવી કે પછી આ બંને સંજ્ઞાઓ

---

* 'બકનેલ રિવ્યૂ' (માર્ચ ૧૯૬૪)માં પ્રગટ થયેલ નિબંધનો સંક્ષિપ્ત ભાવાનુવાદ.

દ્વારા જુદા જુદા તંત્ર સૂચવાયા છે એમ માનવું ? સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ આ બંને તંત્ર એકબીજા સાથે સંકળાયેલા છે, આમ છતાં આ બંને સંજ્ઞાઓ, સંપ્રત્યયોને એકબીજાની અવેજીમાં પ્રયોજી શકાય એમ માનવા બહુ ઓછા વિવેચકો તૈયાર થશે. બીજી બાજુએ, આ બંને સંજ્ઞાઓ ભિન્ન ભિન્ન માનવામાં પણ જોખમ રહ્યું છે. પ્રાચીન કથાઓ અને તેમની પરંપરાઓને જ જો પુરાકથાપ્રતીક સાથે સાંકળીએ અને રચનાતંત્ર તરીકે ન ગણીએ તો પછી યુંગ, કાસીરે જેવાને ભૂલી જવા જોઈએ.

જો માત્ર 'થિયરી ઑફ લિટરેચર'માં જ આનો ઉલ્લેખ આવ્યો હોત તો તો આ આખી સમસ્યા વિશે ઊહાપોહ કરવાનો કોઈ અર્થ જ ન હતો. ૧૯૪૯ પછી નવ્યવિવેચનનો પ્રભાવ ઓસરતો ગયો, પ્રતીક તથા પુરાકથાપ્રતીક વિશેની સમસ્યાઓ અદૃશ્ય થવાને બદલે અનેક ગણી વધી છે. આ સંપ્રત્યયો વિશેની ચર્ચામાં, કૃતિઓમાં તેમના પ્રયોજન વિશેની વિચારણામાં તો ચોકસાઈને બદલે માત્ર ઉત્સાહ, સમજૂતીને બદલે જટાજાળ જોવા મળે છે. એટલે જો આ વિશેના પ્રશ્નોને વ્યવસ્થિત રીતે વિચારવામાં નહિ આવે તો પ્રતીક અને પુરાકથાપ્રતીકવિષયક ચર્ચા તદ્દન નીચલી કક્ષાની ચર્ચામાં સરી પડશે એમ લાગે છે.

પ્રતીક અને પુરાકથાપ્રતીકની ચર્ચાવિચારણામાં સામાન્ય રીતે જોવા મળતી મુશ્કેલીઓ ત્રણ સર્વસામાન્ય સમસ્યાઓમાંથી જન્મી છે. પહેલી સમસ્યા તો આધુનિકતાને લગતી છે. આપણે એમ માની લીધું કે આ સંજ્ઞાઓ વીસમી સદીની નીપજ રૂપ છે, તેમનો ઉપયોગ વિશિષ્ટ રીતે થાય છે. બીજી મુશ્કેલી આ સંજ્ઞાઓ પરત્વે કશા મતૈક્યના અભાવની છે; સાહિત્યિક સંજ્ઞાઓને લગતી મૂળભૂત વ્યાખ્યાઓ વિશે ઘણી બધી અસ્પષ્ટતાઓ છે. આ અસ્પષ્ટતાઓ વારસામાં મળેલી છે. ત્રીજી સમસ્યા તો 'થીયરી ઑફ લિટરેચર'માં છે જ. બન્ને સંજ્ઞાઓને એકબીજાના પર્યાય તરીકે ગણવાનું વલણ જાણીતું છે. આ સમસ્યાઓ વિશે હવે ઊહાપોહ થવો જરૂરી છે.

પ્રતીક, પુરાકથાપ્રતીક વિશેની આધુનિક વિવેચનાએ આ સંજ્ઞાઓને આધુનિક ગણવાની મોટી ભૂલ કરી છે. 'ધ આર્મ્ડ વિઝન'માં સ્ટેનલી હેમન આધુનિક વિવેચનાને કોઈ પણ પુરોગામી વિવેચનાને ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ અલગ પડી જતી ઓળખાવે છે. હેમનમાંથી પ્રેરણા પામીને ઘણા વિવેચકોએ આધુનિક

વિવેચનાના મહત્ત્વપૂર્ણ વિચારોને વીસમી સદીના વિવેચકોના ગ્રંથોમાંથી તારવવાના પ્રયત્નો કર્યા છે. કેટલાક અપવાદ રૂપ વિવેચકો કોલરિજ સુધી ગયા છે. હેમને આધુનિક વિવેચનાની વ્યાખ્યા આ રીતે આપી છે : 'સાહિત્ય પદાર્થ પર પ્રકાશ પાડવા માટે અસાહિત્યિક યુક્તિઓ અને જ્ઞાનની વિદ્યા-શાખાઓનો વ્યવસ્થિત ઉપયોગ.' તેમના પુસ્તકમાં બાર પ્રકરણ છે. દરેક પ્રકરણમાં વીસમી સદીના વિવેચકોના જૂથને લઈને ચર્ચા કરવામાં આવી છે. પ્રતીક, પુરાકથાપ્રતીકની ચર્ચાવિચારણા યુંગ, ફ્રોઇડ, કાસિરેથી વધુ પડતી પ્રભાવિત થયેલી છે. ભૂતકાળની ઉપેક્ષાની ભારે કિંમત ચૂકવવી પડી છે. એટલે પ્રતીક, પુરાકથાપ્રતીક અંગેની વિચારણા કાં તો વિચિત્ર અથવા સારગ્રાહી બની જાય છે, ખાસ કરીને પ્રતીક વિષેની. પહેલો દોષ રસમીમાંસા, શબ્દાર્થશાસ્ત્ર, તત્ત્વજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન જેવા ક્ષેત્રના વિદ્વાનોના મંતવ્યો પર આધારિત વિચારણાને પ્રચલિત કરવાથી થાય, જ્યારે બીજો દોષ આ વીસમી સદીમાં જે કંઇ વિચારણા થાય તે બધી જ મહત્ત્વપૂર્ણ છે એમ માનવાથી થાય છે; એટલે પછી તો લખાણો વિદ્વત્તાપૂર્ણ બનવા માંડે છે, સંદર્ભો અનેક ગણા વધતા જાય છે, બૌદ્ધિક દરિદ્રતા ઢાંકવા માટે ઘણી બધી તક મળી રહે છે. અસંબદ્ધ સિદ્ધાન્તો અને પરિભાષાની જટાજાળ હેઠળ વિવેચનમાં અપેક્ષિત સંવાદિતાનું તો બાષ્પીભવન થઈ જાય છે.

આ દોષમાંથી બચવા માટે આપણે આધુનિકતાનું વળગણ થોડું ઓછું કરીને પૂર્વસૂરિઓ પ્રત્યેના ઋણને સ્વીકારવું જોઈએ. પુરાકથાપ્રતીક વિશેની વિવેચના તો થેલ્સ જેટલી જૂની છે અને પ્રતીક વિશે ગંભીરતાથી વિચારવા માગતા કોઈ પણ વિવેચકે પ્લેટો અને એરિસ્ટોટલને યાદ કરવા જ પડે. તેમ છતાં, આધુનિક વિવેચનના સિદ્ધાન્તો માટે આપણે ગ્રીક કાવ્યશાસ્ત્ર સુધી ન જઈએ. જુદી જુદી વિભાવનાઓ વચ્ચેના સંબંધો અને અન્યોન્ય પર પડતા પ્રભાવોની એક સંકુલ ઉત્ક્રાન્તિને બદલે વિવેચકોના વ્યક્તિગત અર્પણોની નોંધ એટલે વિવેચનનો ઇતિહાસ – આવો અર્થ જો ગ્રીક કાવ્યશાસ્ત્ર સુધી જવાથી સૂચવાતો હોય તો તો એનો કશો અર્થ નથી. સાહિત્યની જેમ વિવે-ચનમાં પણ નવા નવા પ્રસ્થાનબિંદુઓ જોવા મળે છે. દા. ત. તેરમી સદીનો ક્લાસિકલ યુગ, રોમેન્ટિક યુગ. આપણા હેતુ માટે રોમેન્ટિક યુગ મહત્ત્વનો છે. ફ્રાન્ક કરમોડ, રિચાર્ડ ફોસ્ટર, આલ્બર્ટ લેવી જેવા વિવેચકોનાં લખાણો જોયા પછી ખાતરીપૂર્વક કહી શકાશે કે વીસમી સદીની બહુચર્ચિત આધુનિકતા વાસ્તવમાં તો રોમેન્ટિક યુગની પરંપરાનો જ વિસ્તાર છે, આધુનિક વિવેચ-

નાને રોમેન્ટિક યુગના સંદર્ભમાં જ મૂલવી શકાય.

ઐતિહાસિક રીતે જોઈએ તો પ્રતીક, પુરાકથાપ્રતીકના અર્વાચીન સંપ્રત્યયોના સૌથી મહત્ત્વપૂર્ણ અસાહિત્યિક સ્રોતસ્થાનો તરીકે કાન્ટને ગણાવી શકાય. આ હકીકતનો કાસિરેર જેવાએ સ્વીકાર કર્યો છે પણ તેમના ઘણા શિષ્યોએ કાન્ટનો ઋણસ્વીકાર કર્યો નથી. અનુભૂતિને નિષ્ક્રિય રીતે ગ્રહણ કરનાર તરીકે માનવચિત્તનો વિચાર કરવાને બદલે ફિનોમીનીકલ જગતને સર્જવા માટે ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોને સક્રિય રીતે આકાર આપનાર અને તેમની વચ્ચેના સંબંધોને વ્યવસ્થિત કરી આપનાર તરીકે ચિત્તનો વિચાર કરવામાં આવ્યો છે. કાન્ટ પોતે તત્ત્વજ્ઞાન ક્ષેત્રે આ વિચારણાને 'કોપરનિકન ક્રાંતિ' તરીકે ઓળખાવે છે. આને 'વાસ્તવિકતા' તરીકે ઓળખવામાં આવી છે. તેની પાર જે છે તે પરાત્પર તત્ત્વ અગોચર. 'Critique of Judgment'ના પૂર્વાર્ધમાં કાન્ટે આ ભૂમિકા રસમીમાંસાના ક્ષેત્રે પ્રયોજી હતી અને અહીં 'કલ્પના' સંજ્ઞાનો ઉપયોગ કર્યો હતો. ચિત્તના એક ખંડ રૂપ આ કલ્પના ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોને બુદ્ધિગ્રાહ્ય ફિનોમેનામાં રૂપાંતરિત કરે છે. આ ગૃહીતમાંથી તે કળાના સત્યની અસામાન્યતા, રુચિવિષયક નિર્ણયોની આત્મલક્ષી સનાતનતા, કળાત્મક પદાર્થની નિર્હેતુકતા વગેરે ઉપપત્તિઓ તારવી શકયો. કાન્ટના અનુયાયીઓએ તેની વિચારણાને થોડા ઘણા ફેરફારો સાથે કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનામાં પ્રયોજી. અંગ્રેજી વિવેચનામાં કોલરિજને મહત્ત્વના વિવેચક તરીકે ઓળખાવી શકાય. કાન્ટના પ્રભાવ હેઠળ આવનારા વિવેચકોમાં શેલીંગ, શીલર, હેગલ, ક્રોચે, બર્ગસાં, કાસિરેરને પણ ગણાવી શકાય, તેમનો પ્રભાવ હજુ પણ વરતાય છે.

કાન્ટની રસમીમાંસા સાથે સંબંધ ધરાવતી અને તેમાંથી નિપજેલી પ્રતીક, પુરાકથાપ્રતીક વિશેની આ આધુનિક વિચારણાઓ છેવટે બીજું કશું નહિ તો કામચલાઉ વ્યવસ્થા ધરાવે છે. જેઓ પ્રતીકને સંકેત તરીકે, પુરાકથાપ્રતીકને રૂપક તરીકે જુએ છે (ઇતિહાસલક્ષી વિચારકો અને ફ્રોઇડવાદીઓ) તેઓ તો કાન્ટની પરંપરાથી અસ્પૃશ્ય છે. તેમને માટે તો જાણે કે કોપરનિકન ક્રાંતિ અસ્તિત્વ જ ધરાવતી નથી, અસ્તિત્વ ધરાવી પણ ન શકે. પોઝીવિટિસ્ટિક માળખામાં રસમીમાંસાની વિચારણાઓને ગોઠવી દો એટલે આપત્તિઓ જન્મવાની. કોલરિજના કલ્પનાવ્યાપાર પર રિચર્ડ્ઝે જે ભારે પુરુષાર્થ ખેડીને ગ્રંથ લખ્યો તેનાથી આનો ખ્યાલ આવશે. આથી વિરુદ્ધ કાન્ટના વિચારોમાંથી કોઈ વિચારને પાયાના

ગૃહીત તરીકે સ્વીકારનારા વિવેચકો આ પરંપરાના છે, પછી ભલેને તેઓ અમુક વિચાર પર વધુ ભાર મૂકતા હોય, કૃતિઓના અર્થઘટનો, પરિભાષા, સ્રોત-સ્થાનોમાં થોડા ઘણા જુદા પડતા હોય. આ રીતે કોલરિજની 'રૂપવિધાયક કલ્પના', ટી. ઈ. હ્યુમની 'તરંગ', ક્રોચેની 'અંતઃસ્ફુરણા', એલિયટની 'સંવેદન-શીલતા', મારિતેની 'સર્જનાત્મક અંતઃસ્ફુરણા' – આ બધાને કાન્ટ દ્વારા પ્રચલિત થયેલ 'કલ્પના'ના ભિન્ન ભિન્ન સ્વરૂપો તરીકે ઓળખાવી શકાય. દેખીતી વિભિન્નતાઓમાંથી સંવાદિતા પ્રગટે છે અને આપણે સૈદ્ધાન્તિક વિવે-ચનાના ક્ષેત્રે દરેક વિવેચકે કરેલા અર્પણના મૂલ્યાંકન અને સરખામણીઓ માટે આને પાયાની ભૂમિકા તરીકે સ્વીકારી શકીએ.

કાન્ટના મૂળભૂત સંપ્રત્યયોમાંથી એકાદને પણ સ્વીકારો પછી બીજાનો અસ્વીકાર કરવાનું મુશ્કેલ બને છે. કળા અનિવાર્યતયા પ્રતીકાત્મક હોય છે એવી 'ક્રીટીક ઓફ્ જજમેન્ટ'માં પુરસ્કારેલ ભૂમિકા સાથે બધા વિવેચકોની વિચારણા સામ્ય ધરાવે છે, પછી તેને કોઈ 'શાબ્દિક પ્રતિમા' કહે, કોઈ 'ક્રોંક્રીટ યુનિવર્સલ' કહે અથવા માત્ર 'પ્રતીકાત્મક રૂપાંતર' કહે, તોપણ શબ્દા-ન્તરે એક જ વાત સૂચવાય છે. કળાકૃતિનો અનુવાદ થઈ શકે નહિ એવો આગ્રહ પણ કોલરિજે પાડેલા પ્રતીક અને રૂપક વચ્ચેના ભેદમાં, સુઝાન લેંગરે સ્પષ્ટ રીતે સંકેત અને પ્રતીકમાં પાડેલા ભેદમાં, કલીન્થ બ્રુક્સે કાવ્યના ગદ્યાનુવાદની અશક્યતાની કરેલી જાહેરાતમાં, બીઅર્ડસ્લી અને વીમ્સેતના પ્રખ્યાત ઇન્ટરનેશનલ ફેલેસી અને એફેક્ટીવ ફેલેસીના સિદ્ધાન્તમાં ફરી ફરી જોવા મળે છે. પોતપાતાની રીતે આ દરેક વિવેચકે કાન્ટની ભૂમિકાનો પુરસ્કાર કરેલો છે. કળાત્મક પ્રતીક વડે પ્રાપ્ત થતાં જ્ઞાનમાં અને તર્કબદ્ધ ભાષા દ્વારા અભિવ્યક્ત થતા જ્ઞાનમાં કક્ષાભેદ હોય છે એ ભૂમિકાનો વધુ પુરસ્કાર શેલીંગે કર્યો હતો.

પ્રતીક વિશેની આધુનિક વિચારણાનો પાયો નાખીને કાન્ટે જે માળખું ઊભું કરી આપ્યું તેમાંથી જ પુરાકથાપ્રતીક વિશેની આધુનિક વિચારણા જન્મી છે. કદાચ એ જાણીને તેને પણ નવાઈ લાગે, પણ એ હકીકત છે કે આ જ કારણે આધુનિક વિવેચનામાં પ્રતીક અને પુરાકથાપ્રતીકના સંપ્રત્યયો એકબીજાની ખૂબ જ નિકટ રહ્યા છે. આસપાસના જીવનમાંથી પ્રાપ્ત થતા ઇન્દ્રિય-પ્રત્યક્ષોને થોડા વિભાગોમાં વહેંચી નાખીને કાન્ટની કલ્પનાશક્તિ કાર્ય કરે છે. આ વિભાગોમાં સૌથી મહત્ત્વના છે સમય અને અવકાશ. તેઓ સૌથી પહેલાં

હોવા છતાં પ્રત્યક્ષ રીતે તેમનું અભિજ્ઞાન થતું નથી કારણ કે ફિનોમેનલ જગત સર્જવા માટે તેઓ પ્રવૃત્ત ન થાય ત્યાં સુધી તો ચેતના અસ્તિત્વ જ ધરાવતી નથી. એને બદલે ફિનોમિનામાંથી જ પ્રગટતા હોય છે. આ બધાને કારણે 'ક્રીટીક ઓફ પ્યોર રીઝન'ને અદ્ભુત સફળતા મળી છે. પુરાકથાપ્રતીકને લગતી આધુનિક વિવેચનાએ પોતાનાં સ્રોતસ્થાનો કાર્લ યુંગ અને કેમ્બ્રિજના નૃવંશશાસ્ત્રીઓમાંથી મેળવ્યાં છે. પ્રવર્તમાન વિવેચના યુંગના માળખાનો અને નૃવંશશાસ્ત્રીઓએ ભેગી કરેલી સામગ્રીનો ઉપયોગ કરે છે. નોર્થ્રોપ ફ્રાયના 'એનેટોમી ઓફ ક્રીટીસીઝમ' ગ્રંથના પુરાકથાપ્રતીક વિશેના પ્રકરણમાં આ બંનેનો સુંદર સમન્વય જોવા મળશે. આ પ્રકારની વિવેચના એ કોઈ નૂતન પ્રસ્થાન નથી એ વાત પર ધ્યાન ખેંચાવું જોઈએ. સામૂહિક ચેતના અને તે ચેતનાને પ્રગટ કરતા આર્કિટાઇપ અંગેની વિચારણા દ્વારા યુંગે વિવેચનના ક્ષેત્રે અર્પણ કર્યું. સામૂહિક ચેતના ભિનંગત હોય છે અને તેનું અસ્તિત્વ પહેલેથી છે, આપણે એ લઈને જન્મીએ છીએ. યુંગના શબ્દોમાં એ માત્ર એક શક્યતા છે, એ શક્યતા આપણને પુરાતન કાળથી વારસામાં પ્રાપ્ત થઈ છે. તે વિચારો પ્રકટાવી આપે છે, પણ સાથે સાથે ખૂબ જ પ્રગલ્ભ એવી કપોલકલ્પિતતાને પણ નિયમનમાં રાખે છે. તે કપોલકલ્પિતતા, પૂર્વસ્વીકૃત વિચારોના વર્ગીકરણો પૂરાં પાડે છે, પણ તેમનાં અસ્તિત્વને અનુભવ વિના આપણે પ્રમાણિત કરી શકતા નથી. આકારબદ્ધ સામગ્રીમાં તેઓ માત્ર રચનારીતિના સિદ્ધાંત તરીકે જોવા મળે છે; સામૂહિક ચેતના અને કાન્ટની કલ્પના વચ્ચેનું સામ્ય બંનેની પરિભાષાના સામ્યને કારણે આશ્ચર્યકારક લાગે છે; આ બંને વિદ્વાનો ચિત્તની એકસરખી શાખા અંગે વિચાર કરતા હોવાને કારણે જ આ સામ્ય જોવા મળે છે. આ રીતે આપણે કહી શકીએ કે યુંગે કોઈ નવી સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા પૂરી પાડી નથી પરંતુ એપિસ્ટેમોનોલોજીની પરિભાષાને મનોવિજ્ઞાનની પરિભાષામાં મૂકી આપી છે. યુંગના જન્મ પહેલાં પંચોતેર વર્ષ અગાઉ કાન્ટે પણ માનવી માત્રમાં રહેલા આર્કિટાઇપની વાત કરી હતી એ જાણીને પછી આપણને આશ્ચર્ય નહિ થાય.

યુંગનો ઋણસ્વીકાર કરવો જોઈએ. તેણે વિવેચકોને નવી અને અત્યંત ઉપયોગી પરિભાષા પૂરી પાડી. પણ આ વિવેચકો કાન્ટ અને કોલરિજમાંથી પ્રાપ્ત કરેલો વિવેચનાત્મક પરિપ્રેક્ષ્ય બદલી શક્યા નથી. યુંગને પ્રાપ્ત થયેલી લોકપ્રિયતાનો સારો એવો અંશ પૂર્વવર્તી રસમીમાંસાનો ઋણી છે. પુરાકથાપ્રતીક વિશે વિચાર કરનારા વિવેચકો જેટલી વધુ સ્પષ્ટતાથી આ હકીકત

સમજશે તેટલી વધુ તેમની સેવાઓ ઉપયોગી થઈ પડશે.

વીસમી સદીની વિવેચનાના પૂર્વવર્તી વિચારણા સાથેના સંબંધ અંગેની અસ્પષ્ટતાને કારણે ઘણી બધી પદ્ધતિઓ અને પરિભાષાને ગમે તે રીતે પ્રોત્સાહન મળ્યું છે. જે સમસ્યા આમેય અઘરી હતી તેને વધુ અઘરી બનાવવામાં આવી. નોર્થ્રોપ ફ્રાય પોતાના ગ્રંથની પ્રસ્તાવનામાં કહે છેઃ આધુનિક વિવેચના ઘણી બધી આશા આપે છે છતાં આપણી વિચારણાના વિકાસમાં ખૂબ જ અનિવાર્ય એવું મતૈક્ય સાધવામાં તે નિષ્ફળ નીવડી છે. ફ્રાયના આ વિધાનને સુધારીને આપણે કબૂલવું જોઈએ કે ઐતિહાસિક અધ્યયનોમાં અને સંદર્ભલક્ષી (contextual) વિવેચનામાં સારું એવું મતૈક્ય પ્રવર્તી રહ્યું છે. પણ પ્રતીક વિશેની ચર્ચાવિચારણામાં તો ફ્રાયનો આક્ષેપ સાચો છે. જેટલા વિવેચકો છે તેટલી જ પ્રતીક વિશેની વ્યાખ્યાઓ છે. દા. ત. 'સિમ્બલ એન્ડ મેટાફર ઇન હ્યુમન એક્સપીરીઅન્સ'માં માર્ટિન ફોસ ભારપૂર્વક કહે છે : 'પ્રતીક માનવીય અભિવ્યક્તિને મર્યાદિત અને વામણી કરી નાખે છે; વિચારની પ્રતીકાત્મક રીતને બદલે લાક્ષણિક (metaphoric) રીત પ્રવર્તે ત્યારે જ માનવીય અભિવ્યક્તિ પ્રાણવાન બને છે. આથી વિરુદ્ધ કાસિરેર અને લેંગર જેવા કહે છે કે પ્રતીકનિર્માણ તો માનવની મૂળભૂત લાક્ષણિકતા છે અને ચૈતન્યની સમૃદ્ધિ માટે તે ખૂબ જ અનિવાર્ય છે. નવ્યવિવેચકોએ અને યુંગના અનુયાયીઓએ જે અગોચર હતું તેને ગોચર બનાવવા પ્રતીકનો ઉપયોગ થાય છે એમ જણાવ્યું. ટિંડાલ પ્રતીકને અભિવ્યક્ત નહીં થયેલા કશાક માટેના સાદૃશ્ય તરીકે ઓળખાવે છે. સંકેત અને વ્યવહારની ભાષાની મર્યાદાઓને તે ઉલ્લંઘી જાય છે; લાગણી અને વિચારનો એક સંકુલ રચી આપે છે. 'અંતઃસ્ફુરણાત્મક વીક્ષણની અભિવ્યક્તિ' તરીકે તે પ્રતીકને ઓળખાવે છે. કેટલાક વિવેચકોએ આનો વિરોધ કર્યો, તેઓ કોઈ પદાર્થની અવેજીમાં કામ કરનાર યુક્તિ તરીકે પ્રતીકને ઓળખાવે છે.

જે પ્રત્યક્ષ રીતે અભિવ્યક્ત થાય છે તેની સાથે સાથે જ કશાક પરાત્પરનું વીક્ષણ પણ પ્રતીક વડે થાય છે એ અંગે ઘણા વિવેચકો સંમત છે. આમ છતાં કેટલાક વિવેચકો આનાથી વિરુદ્ધની માન્યતા ધરાવે છે. દા. ત. ઍલન ટેઇટની વિવેચનાનો કેન્દ્રવર્તી સૂર 'કવિતા વિશિષ્ટ પ્રકારનું જ્ઞાન છે.' કાવ્યનું મૂલ્ય cognitive છે; કાવ્યમાં જ આપણે સમગ્ર પદાર્થનું જ્ઞાન પામીએ છીએ.' આ ભૂમિકા સ્વીકાર્યા પછી તેની ઉપપત્તિ રૂપ આ

ભૂમિકાની ચર્ચા ટેઇટ કરે છે: 'પો અને ફ્રેન્ચ પ્રતીકવાદી કવિઓ ઊતરતી કક્ષાના છે, તેમણે જગતને બહારથી જોવાનો પ્રયત્ન કર્યો; પ્રથમ પંક્તિના સર્જકો જગતને તેની આગવી ભૂમિકામાં જોતા હોય છે. તેમનામાં 'પ્રતીકાત્મક કલ્પના' હોય છે. તે સર્જક સમયગત આનુપૂર્વીની વ્યવસ્થામાં પાછો પરોવાય છે, અને આ જગતની પાર્થિવ ભૂમિકા સાથે રહીને પોતાનું કાર્ય કરે છે. પછી એ જગત તેને પોતાના સમય અને અવકાશમાં ગમે તેવું દેખાતું હોય. બીજા શબ્દોમાં સામાન્ય માનવી જેને વાચ્યાર્થ તરીકે ઓળખાવે તેને ટેઇટ પ્રતીકાત્મક તરીકે ઓળખાવે છે.

આ રીતે પરસ્પર વિરુદ્ધ વ્યાખ્યાઓથી સૂચવાય છે કે આધુનિક વિવેચકોમાં પ્રતીકના સ્વરૂપ વિશે કોઈ એકમતી નથી. આવી પરિસ્થિતિમાં દરેક વિવેચકે પોતાનો માર્ગ સ્પષ્ટ કરી બતાવવો, નહીંતર તો પ્રતીકનો અર્થ ગમે તે ઘટાવી શકાય; પછી પ્રતીકને કોઈ અર્થ રહે જ નહીં. પ્રતીક ઉપયોગી સંજ્ઞા તરીકે ચાલુ રહી છે પણ સાહિત્યિક પ્રતીકવાદની નિશ્ચિત પીઠિકા હજુ સ્થાપવાની બાકી છે.

યુંગ, ફ્રેઝર, કોર્નફોલ્ડ જેવાની વિચારણાને કારણે પુરાકથાપ્રતીક અંગેની વિવેચનામાં સંદિગ્ધતા ઓછી માત્રામાં જોવા મળે છે. પુરાકથાપ્રતીકની વ્યાખ્યા અને તેના મહત્ત્વ વિશે મનોવિજ્ઞાનીઓએ, નૃવંશશાસ્ત્રીઓએ અને લોકકથાવિદોએ સારી એવી ચર્ચા કરી છે છતાં સાહિત્ય સાથે સંકળાયેલી સમસ્યાઓ વિશે ઠીક ઠીક મતૈકય પ્રવર્તે છે, એટલે વિવેચક જે ક્ષેત્રે અજાણ્યો હોય ત્યાં તે મુશ્કેલી અનુભવતો નથી અને કળાકૃતિઓના અર્થઘટન પર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી શકે છે. ૧૯૫૫માં પુરાકથાપ્રતીક પર યોજાયેલા પરિસંવાદમાં સ્ટેનલી હેમને નોંધ લીધી હતી કે પુરાકથાપ્રતીકનો ઉપયોગ કરતી કૃતિઓનાં સારાં એવાં અર્થઘટનો થયાં છે અને ભવિષ્યમાં થતાં રહેશે. આજે તો આ દિશામાં ઘણી પ્રગતિ થઈ છે. ફ્રાન્સિસ ફર્ગ્યુસન, હર્બર્ટ વેઇસીંગર, રિચાર્ડ ચેઝ, ગર્ટ્રુડ લીવ, એ.પી. રોસીટર જેવા ઘણા વિવેચકોએ કામ કર્યું છે. આ ઉપરાંત હજુ તો ઘણા વિવેચકોના લેખ ગ્રંથસ્થ થયા નથી; નોર્થ્રોપ ફ્રાય જેવાએ તો પુરાકથાપ્રતીકની વિચારણાને બીજા અભિગમો સાથે સાંકળી છે. મતૈકય પ્રવર્તતું હોવાને કારણે 'પુરાકથાપ્રતીકના સ્વરૂપ' વિશેના નિબંધો લખવાની જવાબદારીમાંથી વિવેચકો મુક્ત થઈ ગયા અને કળાકૃતિઓના તેમના વિનિયોગ વિશે લખવા પાછળ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાનું સુગમ નીવડ્યું.

ઐતિહાસિક સમસ્યાઓ અને વ્યાખ્યાની સમસ્યાઓ મુશ્કેલીભરી, હાનિકારક હોય છે, તેમ છતાં આ મુશ્કેલીઓ ધારીએ તો નિવારી શકાય. બીજી બાજુએ પ્રતીક અને પુરાકથાપ્રતીકની વિચારણામાં અર્થની મર્યાદાની સમસ્યાનો તો કોઈ અંત જ નહીં દેખાય, અથવા તે વિવેચકોને સંતોષ થાય એવું કોઈ નિરાકરણ પ્રાપ્ત થવાનું નથી. સામાન્ય રીતે તો શૈક્ષણિક જગતમાં વ્યાખ્યાઓમાં પરિહારનું વલણ જોવા મળતું હોય છે, જ્યારે પુરાકથાપ્રતીક અને પ્રતીક સંજ્ઞાઓ તો સાહિત્ય ક્ષેત્રે જે હોય તેને સમાવી લેવા તૈયાર હોય એમ લાગે છે. રિચાર્ડ ચેઝ 'ક્વેસ્ટ ફોર મિથ' ગ્રન્થના મુખ્ય ગૃહીત તરીકે 'પુરાકથાપ્રતીક એટલે સાહિત્ય'ને ગણાવે છે અને પછી રસાનુભવ અને કલ્પનાની સામગ્રી તરીકે તેને ઓળખાવે છે. પાછળથી તેઓ ઉમેરે છે: 'જો આપણે સાહિત્ય અને પુરાકથાપ્રતીકની અથવા પુરાકથાપ્રતીક તરીકે સાહિત્યની વાત કરવા માગતા હોઈએ તો આપણે પુરાકથાપ્રતીકનો વિચાર માનવચિત્તની રસલક્ષી પ્રવૃત્તિ તરીકે કરવો જોઈએ...જ્યાં જ્યાં કવિતાપ્રવૃત્તિ જોવા મળી છે ત્યાં ત્યાં તે માનવીય પૂર્વગ્રહો અને પરિહાર કરવાના વલણનો સામનો કરે છે અને પોતાની જાતને પુરાકથાપ્રતીકમાં રૂપાંતરિત કરી નાખે છે.' આ રીતે રિચાર્ડ ચેઝ પુરાકથાપ્રતીકના પર્યાય તરીકે 'સાહિત્ય' પ્રયોજે છે; વાચક પ્રશ્ન પૂછી શકે કે પુરાકથાપ્રતીક ન હોય એવું કોઈ સાહિત્ય છે ખરું? આ જ વાત પ્રતીકને પણ પ્રયોજી શકાય. 'સુગ્રથિત કળાકૃતિ અનિવાર્યતયા પ્રતીકાત્મક જ હોય છે' એવી આન્દ્રે જિદની ઉક્તિ ટિંડોલ ટાંકે છે. જો આ સાચું હોય તો પછી 'પ્રતીકાત્મક'નો અર્થ 'સુગ્રથિત કૃતિ' બની ન રહે?

આપણે ચર્ચાવિચારણાના ક્ષેત્રને સાહિત્ય પૂરતું મર્યાદિત રાખી શકીએ તો તે આદર્શ પરિસ્થિતિ કહેવાય પરંતુ પ્રતીક અને પુરાકથાપ્રતીકની બાબતમાં તો આ અશક્ય લાગે છે. આ સંજ્ઞાઓના સ્રોતસ્થાનો અસાહિત્યિક છે. અનુભૂતિ સાથે તેમનો સંબંધ છે; સાહિત્ય તો આ અનુભૂતિનો માત્ર નાનો અંશ જ છે. એટલે સાહિત્યિક અને અસાહિત્યિક વિષયો – એમ બંને માટે તેમની ઉપયોગિતા લેખાય છે. યુંગના 'આર્કિટાઇપ' અને મુરેના 'રિચ્યુઅલ માળખા' માત્ર કલાકારના ચિત્તમાં જ નહીં પણ દરેક માનવીના ચિત્તમાં જોવા મળે છે. કાસિરેર કહે છે તે પ્રમાણે પ્રતીકાત્મક સ્વરૂપો અનુકરણ નથી પણ વાસ્તવિકતાનાં સાધનો છે...પુરાકથાપ્રતીક કળા, ભાષા, વિજ્ઞાન માત્ર લાક્ષણિક અર્થમાં પ્રતીકતંત્રો નથી...પણ પોતાનું આગવું

જગત સર્જતાં પરિબળો છે. આપણે જોઈ ગયા કે પ્રતીક અને પુરાકથાપ્રતીકને ઘણા વિવેચકો સાહિત્યિક તરીકે માનીને ચાલ્યા છે. આ વિવેચકોના આધાર રૂપ સર્જકોએ આ સંજ્ઞાઓને અભિવ્યક્તિ સાંકળી છે; પછી અભિવ્યક્તિ સારી હોય યા નરસી.

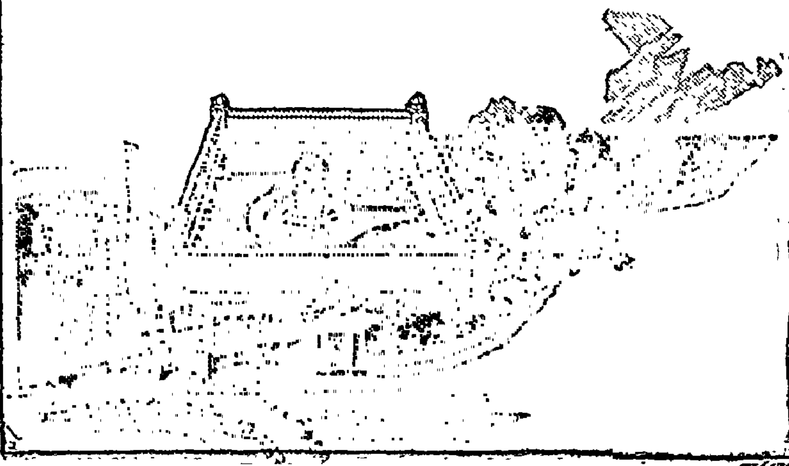
જેવી રીતે વરાળ એ પાણીનું વાયુરૂપ છે એમ કહેવાય છે તેવી રીતે 'પેરેડાઇઝ લોસ્ટ' પુરાકથાપ્રતીક પ્રકારની છે એમ કહેવાય છે. શેકસપિયરની 'કીંગ લિયર' કૃતિ પ્રતીક, પુરાકથાપ્રતીક અથવા બંને પ્રકારની છે તેવી જ રીતે 'અંકલ ટોમ્સ કેબીન' પણ પ્રતીક છે, તેવી જ રીતે લોકનાટચનાં સ્વરૂપો પણ. પછી તો રાંધણકળાનાં પુસ્તકો, ભૂમિતિના પ્રમેયો, ફુટબોલ સ્પર્ધાઓનો સમાવેશ પણ કરવો પડે. રિચાર્ડ ચેઇઝે સાહિત્યની મહાનતાને પુરાકથાપ્રતીક સાથે સાંકળી, ટિંડોલે સાહિત્યિક પ્રતીકને વિશિષ્ટ ઓળખાવ્યું. તમે કોની સાથે સંમત થશો ?

પ્રતીક અને પુરાકથાપ્રતીકનાં અર્થઘટનોને ઉતારી પાડવાના આશયથી આવી રજૂઆત કરવામાં આવી નથી. વરાળ પાણીનું રૂપ છે એ તો વિદગ્ધ જન કહી શકે, આ જ્ઞાન ઉપયોગી પણ છે. જો આ સંજ્ઞાઓ સર્વસામાન્ય હોય તો આપણે આ હકીકતની અવગણના કરવાને બદલે સ્વીકારી લેવી જોઈએ. ભૂતકાળમાં વિવેચને ઉપલા વર્ગની રુચિ પૂરતું પોતાને મર્યાદિત રાખીને વેઠયું જ હતું. પ્રતીક અને પુરાકથાપ્રતીક ઉપર લખનારા વિવેચકો સામગ્રીની કૃત્રિમ મર્યાદાના ભોગ બન્યા હશે. એ ગમે તે હોય, પણ સારા સાહિત્યને ખરાબ સાહિત્યથી અથવા સાહિત્યિક ઉક્તિને અસાહિત્યિક ઉક્તિથી જુદા પાડવા માટેનાં ધોરણો પ્રતીક અને પુરાકથાપ્રતીકને લગતી વિવેચનાએ પૂરાં પાડવાં જોઈએ એવી જો કોઈ આશા રાખે તો તેને નિરાશા જ થશે.

કળા અને સામાન્ય વ્યવહારની અભિવ્યક્તિ વચ્ચેના ભેદને અસ્પષ્ટ કરવા ઉપરાંત પ્રતીક અને પુરાકથાપ્રતીક સંજ્ઞાઓનો સંદિગ્ધ ઉપયોગ બીજી પણ મુશ્કેલીઓ ઊભી કરે છે. યુંગ કહે છે તે પ્રમાણે જો પ્રતીક આપણી અભિવ્યકિતનું અનિવાર્ય સાધન છે તો પછી આ બે સંજ્ઞાઓ વચ્ચે ભેદ કયાં પાડવો તે બહુ અઘરું કાર્ય બની જાય છે. પછી તો બંને એકબીજાના પર્યાય જ બની જાય છે. વ્યવહારમાં આ બંને સંજ્ઞાઓ કયારેક એકબીજાના ક્ષેત્રને આવરી લે છે. યુંગ સામાન્ય રીતે પુરાકથાપ્રતીકને આર્કિટાઇપની

પ્રક્રિયાને સમાવતા કથાનકો તરીકે ઓળખાવે છે, પણ મિસ બોડકીનનાં ગ્રંથમાં સાહિત્યમાં પ્રયોજાયેલા પ્રતિરૂપો (પ્રતીકો)ની ચર્ચા જ કરવામાં આવી છે. ટિંડાલ પણ 'લિટરરી સિમ્બલ'ના શરૂઆતના ભાગમાં વિશાળ કથનાત્મક એકમોમાં જોવા મળતા સંદર્ભો અને પ્રતિરૂપોની ચર્ચા કરે છે. 'ધ ટ્રોટીંગ માઉસ' નામના પ્રકરણમાં કાર્યો અને પુરાકથાપ્રતીકોની ચર્ચા પ્રતીક તરીકે કરે છે. અહીં આ ચક્ર પૂરું થાય છે. પુરાકથાપ્રતીક અને પ્રતીકના અર્થોને મર્યાદિત કરવાની સમસ્યા પ્રમેય નકારાત્મક રીતે પણ અર્થપૂર્ણ હોય છે તેની યાદ અપાવે છે. પરિહાર વિનાની કોઈ વ્યાખ્યા હોઈ ન શકે.

અત્યાર સુધી આધુનિકતા, મતૈક્ય અને અર્થની મર્યાદાની સમસ્યાઓ આપણે ચર્ચી. પહેલી બે વિશે કદાચ આશા રાખી શકાય, એ સમસ્યાઓ ઊકલી પણ શકે; વિવેચન પરંપરા વિશે વધારે જ્ઞાન મેળવ્યા પછી પરિસ્થિતિ સુધરે પણ ત્રીજી સમસ્યા વિશે હું આશાસ્પદ નથી. મારી પાસે તેના નિરાકરણ નથી એટલે હું માત્ર પ્રશ્નો રજૂ કરું છું. પ્રતીક અને પુરાકથાપ્રતીક સંજ્ઞાઓને મર્યાદિત કરવાનો કોઈ માર્ગ છે કે પછી તે સર્વસામાન્ય છે? પ્રતીક અને પુરાકથાપ્રતીકનો સાહિત્યિક ઉપયોગ અને અસાહિત્યિક ઉપયોગ જુદા પડે છે ખરા? કોઈ સાહિત્યકૃતિને અપ્રતીકાત્મક અથવા અ–પુરાકથા-પ્રતીકાત્મક કહેવા માટે કોઈ સ્વીકૃત ધોરણ છે? પ્રતીકના સદુપયોગ અને દુરુપયોગ વચ્ચે ભેદ પાડવા માટે કોઈ ધોરણ છે ખરું? આ સંજ્ઞાઓની વ્યાખ્યાઓ તેમના જુદા જુદા ક્ષેત્રની મર્યાદાઓ જાળવીને આપી શકાય ખરી? હું તો આ બધા પ્રશ્નોના જવાબ નકારમાં જ આપું, આમ છતાં હું આ બાબતમાં ખોટા પડવા તૈયાર છું.



ચઈતરનું આભ સાવ સૂનું સૂનું ને તોય
કંઈથી કોકિલ કંઠ બોલે રે લોલ,
વનની વનરાઈ બધી નવલી તે કૂંપળે
દખ્ખણને વાયરે ડોલે રે લોલ.

–રાજેન્દ્ર શાહ

Alembic Chemical Works Co. Ltd.,
Alembic Road
BARODA 390 003

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા

खेतद्-१७

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

માર્ચ ૧૯૭૯ વર્ષ ૨ અંક ૧૭

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, ગિરીશ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવા

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે

મુદ્રણ : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

કુ. ઉષ્મા દીક્ષિત, ૭ અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે,
આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

વ્લાદિમિર હોલાન/અનુ. : સુરેશ જોષી

આપણે પણ

વસન્ત કંઈક વહેલી આવી ચઢી છે.
એ એટલી તો અનિશ્ચિત છે કે
એના પ્રથમ અંકુરો તે પોતાને વિશેની શંકાના જ અંકુરો છે.
શબઘરમાં કોઈ છીંક ખાય
તેની જો આપણને બીક લાગતી હોય
(જેનો અર્થ એ કે હજી બરફ પડશે,
હજી રસ્તાઓ ધુમ્મસથી છવાઈ જશે)
તો પછી આ ચીઢિયા અને કંજૂસ સૂર્યને
આપણે શી રીતે રીઝવીશું ?
સ્વતંત્રતા વિનાનો હૃદય પરનો ભાર '
તો માત્ર પ્રારમ્ભમાં હોય છે.
પૃથ્વીના ઉરુ અને નાભિમાંથી કશુંક લુપ્ત થઈ ગયું છે.
આપણે ચાહતા હોઈએ છીએ ત્યારે
આપણામાંય ઘણી ઊણપ વર્તાય છે :
દા. ત. પ્રેમ કે આત્મવિસ્મરણની શક્તિ.

મરણ

ઘણાં વરસ પહેલાં તમે
　　એને તમારામાંથી હાંકી કાઢયું હતું,
જગ્યાને તાળું વાસી દીધું હતું, બધું ભૂલી જવાને મથ્યા હતા.
તમે જાણતા હતા કે એ સંગીતમાં નહોતું
　　અને તેથી તમે ગાતા હતા,
તમે જાણતા હતા કે એ શાન્તિમાં નથી,
　　અને તેથી તમે શાન્ત રહ્યા હતા.
તમે જાણતા હતા કે એ એકાન્તમાં નથી,
　　અને તેથી તમે એકલા રહ્યા હતા.
પણ આજે એવું તે શું બન્યું હશે કે જેથી તમે
જેમાં વર્ષોથી કોઈ રહ્યું નથી એવા બાજુના ઓરડાનાં
　　બારણાં નીચે પ્રકાશની લકીર જોઈને
　　ગભરાઈ ઊઠે તેમ ગભરાઈ ઊઠયા ?

૨ એતદ્ માર્ચ ૭૯

આજે

આજે તમારામાં ઊંડે ઊંડે, થોડા વખત પર જ
      સૂકાઈ ગયેલું
            ઝરણું છે,
એ આંસુથી કેટલું જલદી ભરાઈ જાય છે !
આજે તમારામાં ઊંડે ઊંડે, થોડા જ વખત પહેલાં
      બંધ કરાયેલું
            વિમાનને ઊતરવાનું મેદાન છે
હવે કેટલાં જલદી એમાં ઝાંખરાં ઊગી નીકળ્યાં છે !
હવે તમારે પગપાળા જવું પડશે, વિષાદનું ઝરણું
      અંતરમાં સાથે લઈને
પણ તમે તો થીજીને ઊભા રહી ગયા છો
અને તમારી નજર સામે જ
વંદાઓ શેરી ઓળંગી જાય છે
ખાટકીની દુકાનેથી ભઠિયારાની દુકાને ચાલ્યા જાય છે.

૩ એતદ્ માર્ચ ૭૯

માનવીનો શબ્દ

પથ્થર અને તારા એમનું સંગીત
      પરાણે આપણા પર લાદતા નથી,
ફૂલો મૂગાં છે, વસ્તુઓ કશુંક ખાળી રહી છે,
આપણે કારણે આ પશુઓ
એમની નિર્દોષતા અને ચૂપકીદી વચ્ચેની સંવાદિતાને
      નકારી કાઢે છે,
પવનને તો એની સરળ મુદ્રાની પવિત્રતા સદા હોય જ છે.
અને ગીત શું તે તો કેવળ મૂગાં પંખીઓ જ જાણે,
જેને તમે નાતાલની સાંજે ફેંક્યાં હતા થોડાં છડ્યા
      વગરનાં ધાન્ય કણ.
હોવું એ જ એમને માટે તો પૂરતું
અને એ તો શબ્દને ઉલ્લંઘી જાય.
પણ આપણે,
આપણને કેવળ અંધારાનો જ ડર નહિ
છલકાતા પ્રકાશમાં સુધ્ધાં
આપણે આપણા પાડોશીને જોઈ શકીએ નહિ
ઝાડ ઉતારવા માટે એટલા તો મરણિયા થઈએ
કે ભયના માર્યા બરાડી ઊઠીએ :
"તમે ત્યાં છો ? બોલો તો !"

૪ એતદ્ માર્ચ ૭૯

રસોડામાં

અહીં તો તમે લગભગ એક વરસ સુધી આવ્યા નથી.
અહીં આવતાં તમને ડર લાગતો હતો.
અને જ્યારે આવ્યા ત્યારે
એક વાર તમને આછેરું કરતું અહીંનું કાલાપણું
જેને તમે પછીથી હડધૂત કરી નાખ્યું
તે હવે વેર લઈ રહ્યું છે.
હવે એ હઠીલું બનીને
તમારી ઉપસ્થિતિનું પ્રાયશ્ચિત્ત તમારી ઉપસ્થિતિ વડે કરો
એવું માગી રહ્યું છે.
અહીંનું બધું જ તમારી ફજેતી ઉડાવે છે
લિનોલિયમ, લાકડાંનાં છોડિયાં, મરી ગયેલી માખીઓ,
બ્રેડ પરની ફૂગ, તરાડ પડેલા પ્લાસ્ટરનો ખારો સરકો
લાલાશ પડતા ડાઘા અને તંગ હવાનો તડકીલો રંગ
ખૂણામાં લપાયેલા કરોળિયાઓનો ફફડાટ –
અને આ બધાંની નીચે નિઃશબ્દતા
જ્યાં ચંદ્ર કેવળ દિવસ વેળાએ જ પ્રકાશે
પણ આ બધાંની વચ્ચે એકાએક તમારી નજરે ચઢે
(જીવનભરની કશીક આત્યન્તિકતા સાથે,
        નિર્ઘૃણ, સામાન્ય, રહસ્યમય)
        કોફીનો પ્યાલો
તમને તરછોડી ગયેલી કન્યાના હોઠનાં એના પર ચિહ્ન.

એક છોકરું–

એક છોકરું ગાડીના પાટાને કાન અડાડીને
ગાડીનો અવાજ સાંભળી રહ્યું છે.
સર્વવ્યાપી એ સંગીતમાં એ
એવું તો ખોવાઈ ગયું છે કે
એ અવાજ આવતી ગાડીનો છે કે જતી ગાડીનો
તેની એને જરાય પડી નથી.
પણ તમે તો હમેશાં કોઈની રાહ જોતા હતા,
હમેશાં કોઈકથી છૂટા પડતા હતા.
ક્યારનું આમ જ ચાલ્યા કરતું હતું.
આખરે તમને તમારી ભાળ લાગી,
અને હવે તમે ક્યાંયના રહ્યા નહિ.

૬ એતદ્ માર્ચ ૭૯

વિરુદ્ધમાં સાહેદી

હું તમને ખુશીથી બધું કહી દઉં
      પણ મારે કહેવું નહિ જોઈએ.
કરુણાન્તિકાની ફાટેલી મોજડી પહેરીને
સમય ઢંગધડા વગરનું નાચે છે
અને પ્રેમની વિરુદ્ધમાં સાહેદી આપે છે.
વૃક્ષો પર મંજરી બેઠી પણ ફળ નહિ આવ્યાં
જીવવું જિન્દગીમાં અને હયાતી શૂન્યમાં
જે કાંઈ બને તે પણ કશું જ બનતું નથી.
શેના શુકન ? ત્રીજી વાર ટહેલ નાખું ?

૭ એતદ્ માર્ચ ૭૯

તમે

મારામાં પૂરતી મોકળાશ છે—
તમારા વિષાદ માટે, તમારી નિન્દા માટે
અને તમારા આનન્દ માટે.
ના, સૂરજઉજળા દિવસે તમારે આવવું હોય તો
કોઈ તમને રોકવાનું નથી,
તોફાન ગર્જતું હોય તે દિવસે જ માત્ર નહિ.
અહીં તમે પેટ ભરીને રડી લો,
શાપો
અને રહસ્યની નિકટ સરી જઈને હસો,
    હા, હસી પણ શકો.
અને તમારે ચાલ્યા જવું હશે તો
    કોઈ રોકશે નહિ.
હું તો અહીં છું જ
તમારે આવવું હોય ત્યારે આવો,
જવું હોય ત્યારે જાવ.

ઝેડ. હર્બર્ટ/અનુ. : હર્ષદ ત્રિવેદી

કાંકરો

કાંકરો
છે એક સંપૂર્ણ પ્રાણી

પોતાનો બરોબરિયો
પોતાની મર્યાદાઓ વિષે સાવધ

બરાબર ભરેલો
કાંકરિયા અર્થ વડે

તેની પાસે અત્તર જે કશાની યાદ ન અપાવે
કોઈને ડરાવીને ભગાડી ન મૂકે કશી આકાંક્ષા ન જગાડે

તેનાં ઉત્સાહ અને શીતલતા
સમુચિત અને ગૌરવપૂર્ણ

હું એને પકડું છું મારી મુઠ્ઠીમાં
અને એનું ઉમદા શરીર
પ્રસરે છે ખોટી હૂંફથી
ત્યારે મને થાય છે ભારે પશ્ચાત્તાપ

—કાંકરાઓ પાળી શકાતા નથી
શાંત અને અતિ સ્વચ્છ આંખે
તેઓ આપણને જોયા કરશે છેવટ સુધી

અમારું ઘર

ઈયાન કોચરાન/અનુ. : ઉપમન્યુ વૈદ્ય

દા છાપું વાંચતા હતા અને જીભ વડે દાંત ખોતરતા હતા. ઘરમાંનાં બીજાં બધાંની જેમ એઓ કશું કરતા નહોતા; તેમ જ એમની કશું કરવાની દાનત હોય એમ પણ લાગતું નહોતું.

હું આંખો બંધ કરીને સોફા પર પડયો હતો. મા ચૂલા પાસે અઢેલીને બેઠી હતી. હવે પછી શું બોલવું તેનો કદાચ એ વિચાર કરી રહી હતી કે પછી કોઈ હવે એને શું કહેશે તેનો એ કુતૂહલપૂર્વક વિચાર કરી રહી હતી. પછી મેં મારી આંખો ખોલી ને મારી વાત સાચી પડી : હું ટીવી જોઈ રહ્યો હતો એ વાત જ ભૂલી ગયો હતો.

આવું જ અમારા ઘરમાં ચાલ્યા કરતું – ખાસ કશું બનતું નહિ, પણ રખેને કશુંક બને એ ખ્યાલથી અમે જીવ્યે જતાં હતાં. પ્રોગ્રામ સારો નહિ હોય ત્યારેય અમે ટીવી ચાલુ રાખતા; કેટલીક વાર હું એનો અવાજ બંધ કરી દેતો અને ત્યારે ડાહ્યા માણસો ફાલતુ, બાઘા કે પછી હસવું આવે એવા લાગવા માંડતા.

પછી મારા દાએ છાપું નીચે મૂકી દીધું ને માએ એમની તરફ જોયું. દા બોલ્યા, "તું કોઈક દિવસ ઘરને સળગાવી મૂકવાની છે." પણ મા ચૂલા આગળથી તસુભર ખસી નહિ. એણે માત્ર આટલું કહ્યું, "વારુ, તો મારાથી તમારો છૂટકારો થશે, ખરું ને?" એનો અર્થ એ કે દાએ આ બાબતમાં હા કે ના કહેવી જોઈએ. એમણે છાપું હાથમાં લીધું, કશું બોલ્યા નહિ.

પછી મેં કેનો નીચે ઊતરવાનો અવાજ સાંભળ્યો. મને લાગ્યું કે એ

કદાચ પાછલે પગે દાદર ઊતરતો હતો. કોઈ વાર એ એવું અળવીતરું પણ કરતો. એ તો ઊતરતાંવેંત સીધો મા પાસે ગયો ને માનું નાક પકડી લીધું; કોઈ છીંકણું પકડમાંથી છૂટે તેમ એણે નાક છોડાવી લીધું. એણે ફ્રૂને ઠપકો આપતાં કહ્યું, 'જરા તો અક્કલ રાખ'.

કોઈક વાર ફ્રૂ દાનું છાપું લઈને ખૂણામાં મૂકી દેતો. ત્યારે દા કહેતા, 'ભગવાનને ખાતર.' રેયમંડ, ફ્રાન્સિસ, પિટર અને હું – અમે બધાં જ એ સાંભળીને હસી પડતાં. કોઈક વાર મા ચૂલા આગળની ખુરશી પર બેઠી બેઠી ઝોકાં ખાતી હોય ત્યારે એ ભીનું મસોતું એના મોઢા પર મૂકી દેતો; કે પછી એના નાકમાં પીંછું ફેરવતો ત્યારે દા હસી પડતા.

આમ અમે ખાસ કશું કરતાં નહોતાં ત્યાં રેયમંડ અને પિટર મોટરમાં આવ્યા. મને લાગ્યું કે પિટર ઘરમાં આવશે એટલે મા એને કશુંક કહેશે–'ખાવાને વખતે કદી તું તો ઘરે હોતો જ નથી' કે એવું કંઈક કે પછી 'તને કળાનું કામ શીખવા મોકલ્યો તે નકામું જ ગયું ! એ ભણતર પૂરું થયા પછી તું તો કશું કરતો જ નથી !' પણ એ કયાં કશું કાને ધરે એવો છે ! પણ મા તો બબડયે જ રાખે છે. પછી દા કહે છે, 'જેને સાંભળવું જ નથી તેના જેવા બહેરા બીજા કોઈ હોતા નથી.' પણ પિટરને કોઈ કશું કહેતું નથી; એ અમારો બનેવી થાય ને માનો તો જમાઈ.

ફ્રૂએ કહ્યું, 'જુઓ તો રેયમંડની પાસે તો ખોખું છે.' દા સિવાયનાં અમે બધાં જ ઊઠીને બારીએ જોવા ગયાં.

"એ શું લાવ્યો હશે ?" ફ્રાન્સિસે કુતૂહલથી પૂછ્યું.

"મૂરખાવેડા કર્યા હશે !" દા બોલ્યા.

રેયમંડ અને પિટર રસ્તે થઈને આવી રહ્યા હતા. રેયમંડને થોડી દાઢી હતી અને એના હાથમાં મોટું ભૂખરા રંગનું ખોખું હતું. અમે એમની તરફ જોઈ રહ્યા હતા તેની એમને ખબર હતી, પણ એઓ ઘર તરફ જોતા નહોતા. એઓ ઘર આગળ આવ્યા અને આગલું બારણું ઠોકયું.

"પાછલે બારણે થઈને આવો !" ફ્રાન્સિસ બરાડી ઊઠી. પતરું પણ કાપી નાખે એવો તીણો અવાજ હતો. દાએ કહ્યું, 'ઘરને પાછલું બારણું

છે તેની શું એમને ખબર નથી ?' એઓ હમેશાં આવું જ કહેતા.

ફ્રાન્સિસ 'પાછલે બારણેથી આવો' એવું બરાડતી રહી. હું જઈને બેસી ગયો અને મા બોલી, "છોને આખો દિવસ ઠોકયા કરે ને લોકો એમને જોયા કરે." એઓ બારણું ઠોકયે જ ગયા. પછી ફ્રાન્સિસ પણ આવીને બેસી ગઈ, દાએ ઊભા થઈને બારણું ખોલ્યું. પણ એ દરમિયાન એઓ પાછલે બારણે જતા રહ્યા હતા. તેઓ ઘરમાં થોડુંક રોકાયા. રસોડામાં જઈને ખાંખાખોળા કરીને થોડુંક ખાધું. રેયમંડ રસોડામાંથી અંદર આવ્યો ત્યારે એની દાઢી પર દૂધનાં ટીપાં બાઝેલાં હતાં, પિટર મારી પાસે સોફા પર બેઠો અને જગ્યા નહોતી તોય રેયમંડ અમારી વચ્ચે માંડમાંડ ગોઠવાઈ ગયો. પછી તો સહેજેય જગ્યા નહોતી રહી. છાપાંથી ઢાંકેલું ખોખું અમારી સામે જ પડ્યું હતું. એમાં શું હશે તે વિશે અમને બધાંને અચરજ થતું હતું. પિટર એવી રીતે જોઈ રહ્યો હતો જાણે એને આ કશાંની પડી નહોતી, એને જાણે આ બધાં સાથે કશી લેવાદેવા જ નહોતી. મા ચૂલા આગળથી ખસી નહોતી. આ લોકોને ઠપકો આપવો કે નહિ તેનો કદાચ એ વિચાર કરતી હતી.

રેયમંડ જાતજાતની વસ્તુઓ ઘરે લઈ-આવતો – શીશીઓમાં ઝરણાંનું પાણી, શિંગોડાં – જે કાંઈ પ્રકૃતિની સાવ નિકટનું હોય તે બધું જ એ લઈ આવતો. ગયે વખતે અપશુકનિયાળ ગણાય એવું કશુંક ફૂલ એ ઘરમાં લઈ આવ્યો હતો તેથી માનો પિત્તો ખસી ગયો હતો અને એને છુટ્ટું બ્રશ માર્યું હતું. માને મન પોતાની વાત સાચી હતી અને રેયમંડને પોતે કશું ખોટું કર્યું હોય એવું લાગતું ન હતું. એણે છાપાં નીચે ખોખાંમાં હાથ નાખ્યો, પણ અમને કશું દેખાતું નહોતું. દાએ પોતાના હાથમાંનું છાપું નીચે મૂકી દીધું ને એવી રીતે જોવા લાગ્યા કે જાણે ભેદ હમણાં પકડાઈ જશે. માએ એના હોઠ સખત ભીડી દીધા હતા અને એની આંખો ટીવીના ખાલી પડદા જેવી લાગતી હતી. બાકીનાં અમે બધાં મોઢું વકાસીને જોઈ રહ્યા હતા. રેયમંડ એકસરખો તાકી તાકીને સૂર્યને જોઈ રહ્યો હોય એવો ભાવ એના ચહેરા પર હતો. પછી જાણે એ હવે વધુ નહિ સહેવાવાથી હમણાં રડી દેશે કે શું એવું લાગતું હતું. એના હાથ તો હજી ખોખાંમાં જ હતા.

હુંએ ખોખા પરનું છાપું ઝૂંટવી લીધું, જોયું તો એમાં એક અક્કડ થઈને હાંફતું બાજ પંખી પોતાની પીઠ પર પડેલું દેખાયું. જમીનમાં થઈને

ઊડીને અદશ્ય થઈ જવાનું એ કદાચ ઇચ્છતું હતું, એના મોટા નહોર રેયમંડને હાથને બાઝી પડ્યા હતા. જ્યાં નહોર ખૂંતી ગયા હતા ત્યાં ચામડીમાંથી લોહી બહાર આવ્યું હતું. ફ્રૅએ હસવાનું શરૂ કર્યું. મા પથારીમાંથી લસરી પડે કે ફ્રાન્સિસ દાદર પરથી ગબડી પડે અને એના પગમાં કાચ વાગે ત્યારેય એ અચૂક હસતો જ.

દા નજીક આવ્યા અને એમણે નહોરને ખેંચી લેવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ જેવો એમણે પોતાનો હાથ બાજની નજીક મૂક્યો કે તરત જ બાજે જાણે કુહાડીનો ઘા કરતું હોય તેમ ચાંચ મારી. આથી તો ફ્રૅને વળી વધારે હસવું આવ્યું. એની આંખો બંધ થઈ ગઈ અને એના હાથ અક્કડ થઈને હાલવા લાગ્યા.

"મારે એક વધુ ગોળી આ દુષ્ટ પર છોડવી જોઈતી હતી." પિટર બોલ્યો.

રેયમંડ ગુસ્સે થયો હોય એવું લાગ્યું. બધાંને જીવવાનો એકસરખો અધિકાર છે. જ્યારે દા દાદર આગળ ઉંદરને પકડવા પાંજરું મૂકતા ત્યારે દા સૂઈ જાય કે તરત જ એની દોરી કાંસકાથી કાપી નાખતો.

પછી મેં માને જોઈ. એ એટલી તો વિક્ષુબ્ધ થઈ ગઈ હતી કે એને શું બોલવું તે સૂઝતું નહોતું; એ એની આંગળીઓથી વાળની લટને ઉછાળ્યા કરતી હતી. દા વાડામાંથી ચામડાનાં હાથમોજાં લઈ આવ્યા અને રેયમંડના હાથ પરથી બાજના નહોરની પકડ છોડાવી. બાજ વિફર્યું અને એણે હાથમોજાં પર નહોર મારવાનું શરૂ કર્યું. જ્યાં ગોળી એને વીંધી ગઈ હતી ત્યાં રાતું હાડકું દેખાતું હતું તે મેં જોયું. એ એની પીઠ પર પડ્યું પડ્યું જાણે ગૌરવભેર જોઈ રહ્યું હતું. એની ડોક અક્કડ થઈ ગઈ હતી. હાથમોજાં પાસે જતાં જ જાણે એને આંચકો લાગતો હતો, એની આંખો નાનાં કાળાં મગજ જેવી લાગતી હતી. એ ચામડાના હાથમોજાંને નહોરથી પકડીને એને કરોળિયાની જેમ વળગી રહ્યું. એની એક પાંખ બિલકુલ હાલતી નહોતી. પછી માને વાચા ફૂટી, "એને આ ઘરમાંથી ફગાવી દો, એનામાં કશુંક દુષ્ટતાભર્યું છે, એનાથી ઝટ છૂટકારો મેળવી લો; કહું છું ને કે એને બહાર ફગાવી દો." પછી એણે વાળનો મોટો ગુચ્છો આંગળીઓ વડે ખેંચ્યો અને જમીન પર પગ પછાડીને કહ્યું, 'એ અનિષ્ટને ઘરની બહાર ફગાવી દો.'

ફ્રૅએ કહ્યું કે એને ને ઈશુ ખ્રિસ્તને કશી લેવાદેવા નથી, એની હત્યા

કાંઈ ઈશુએ નહોતી કરી. ત્યાં વળી માને ભાન થયું કે એને રવિવારને દિવસે ગોળીથી વીંધ્યું હતું. રવિવારે તમે એવી હત્યા કરો તો દુર્ભાગ્યને નોતરવા જેવું જ થાય. પણ એવું એ બોલી નહિ કારણ કે ગોળી તો પિટરે છોડેલી, ને એ કાંઈ પોતાનો દીકરો નહોતો, ને બાજ કાંઈ મરી નહોતું ગયું.

રેયમંડે હાથમોજાં ચઢાવી લીધાં અને એ અંદર જઈને ડબલરોટીનો પોપડો લઈ આવ્યો. માએ કહ્યું કે હિન્દુસ્તાનમાં લોકો ભૂખે મરે છે, ફ્રુએ કહ્યું કે તો આપણે ડબલરોટીના પોપડાને પાર્સલ કરીને હિન્દુસ્તાન મોકલીએ. માએ કહ્યું કે આપણને ખાવા માટે ધાન છે તેથી આપણે ભગવાનનો પાડ માનવો જોઈએ. રવિવારને દિવસે ટીવીનો અવાજ મોટો રાખવો નહિ જોઈએ.

બાજે ડબલરોટીનો પોપડો ખાધો નહિ. એણે માત્ર એમાં ચાંચ મારી જોઈ. રેયમંડ એની જોડે વાતો કરવા લાગ્યો. એણે એનું નામ પાડ્યું હેરી, અને એને બહુ વાગ્યું તો નથી ને, એવું પૂછ્યું. ફ્રુ પણ એની સાથે વાતો કરવા લાગ્યો, એણે કહ્યું કે આ મૂરખ દુષ્ટ પંખી ઊંચે આકાશમાં સ્થિર રહીને બીજાં પંખીઓને ચક્કર ખવડાવે છે. એનામાં અક્કલ હતી ખરી? એણે પિટરને બંદૂક સાથે જોયો નહોતો? રેયમંડે ફ્રુને મૂરખ ન બનવાનું કહ્યું. પછી એણે હૂંફાળું ગરમ કપડું ખોખાને તળિયે મૂક્યું ને બાજને માટે જાણે પથારી જેવું બનાવ્યું. દા એના ઘાને ધોવા માટે સ્પિરિટ લઈ આવ્યા અને રેયમંડને ઉત્તેજન આપવા બદલ મા દાને દબડાવ્યે જ ગઈ. એ મરી જાય તે પહેલાં એને ઘરની બહાર ફગાવી દેવાનું એ વારેવારે કહેતી રહી. પણ રેયમંડે કહ્યું કે બાજને તો મરવાનો વિચાર સરખો નથી. પણ જો એ આખો દિવસ કશું ખાશે નહિ તો કદાચ મરી જશે. ફ્રુએ લાકડાનો એક ટુકડો લાવીને હેરીની પાસે મૂક્યો, હેરીએ એને પકડ્યો, હવામાં અધ્ધર કર્યો અને પછી એ પડી ગયો. 'તારે તમાચો ખાવો છે?' રેયમંડે ફ્રુને પૂછ્યું. માએ કહ્યું કે આ પંખી ઝઘડો કરાવવા જ આવ્યું છે.

ફ્રાન્સિસ પાટો લઈ આવી અને રેયમંડે એની ઘવાયેલી પાંખોને પાટો બાંધવાનો કલાકો સુધી પ્રયત્ન કર્યો, પણ કેમે કર્યો પાટો સરખો રહેતો જ નહોતો. દાએ એને મદદ કરી. બન્ને જણા ભોંય પર ઘુંટણિયે પડીને ક્યાં સુધી મથતા રહ્યા.

આ બધું કરી પરવાર્યા પછી દાએ અને રેયમંડે આજુબાજુ જોયું તો

મા હજી સોફા પર બેઠેલી હતી. "મને તો એમ કે તું ક્યારની ઊંઘી ગઈ હશે." દાએ કહ્યું.

"આ મારા ઘરમાં હોય ત્યાં સુધી હું સૂવાની નથી."

"અરે, એ કાંઈ નુકસાન કરવાનું નથી. જા, ઊભી થા અને પથારીમાં સૂઈ જા."

પછી ટીવી પરના માણસે ટીવી બંધ કરવાનું યાદ દેવડાવ્યું. કોઈ કશું બોલ્યું નહિ. બધાં જાણે કશું બોલ્યા વિના દલીલબાજી કરી રહ્યાં હોય એવાં લાગતાં હતાં. રેયમંડ આઠ નવ વરસનો હતો અને ખાતો નહોતો ત્યારે મા જેવી લાગતી હતી તેવી જ અત્યારે લાગી રહી હતી. જ્યારે એ ચૌદનો થયો ત્યારે માએ એની સામે ખાવાનું મૂકીને કહ્યું હતું, "તું આ ખાઈ જા, નહિ તો એ તને ખાઈ જશે." આમ કહીને એ જતી રહેતી ને પછી રેયમંડ બારીમાંથી ખાવાનું બહાર ફેંકીને મરઘીઓને ખવડાવી દેતો.

મા હમેશાં કહ્યે રાખતી – જરૂર પડશે તો હું આખી રાત અહીં બેસી રહીશ. કશું બોલ્યા વગર એ આમ કહ્યે રાખતી.

રેયમંડ પંખીને વાડાના છાપરામાં લઈ ગયો, અને અમે બધાં ઊંઘી ગયાં, અને જ્યારે અમે સવારે નીચે ઊતર્યાં ત્યારે હેરી હોલવાઈ ગયેલા દેવતા આગળ ટુંટિયું વળીને બેઠો હતો. રેયમંડ એને ફરી વાડાના છાપરાંમાં લઈ નહિ જાય ત્યાં સુધી કોઈ સવારનો નાસ્તો કરવા તૈયાર નહોતું, એનાં પીંછાં સૂકાઈ ગયાં હતાં એટલે સવારે એને જરા સારું લાગતું હતું; પણ હજુ એ કશું ખાતું નહોતું. આખો દિવસ રેયમંડ છાપરા આગળ આંટા મારતો રહ્યો; પનીર અને ડબલરોટી એની આગળ ધરી જોયાં, પણ હેરીએ તો કશું ખાધું જ નહિ.

માએ રસોડું પરવાર્યા પછી રેયમંડને ખાટકીને ત્યાંથી કાચા માંસનો ટુકડો લઈ આવવાનું કહ્યું. એ તો કશું કરતો જ નહોતો.

એ ખાટકીને ત્યાં જઈને પાછો આવ્યો ત્યારે અમે બધાં કામ પરથી ઘરે આવી ગયાં હતાં.

એણે માંસના નાના નાના ટુકડા કરવા માંડ્યા. ત્યાં હું છાપરામાંથી

બહાર આવ્યો. એ હસી હસીને બેવડ વળી જતો હતો; એ એટલું તો હસતો હતો કે એનો હસવાનો અવાજ સુધ્ધાં બહાર આવતો નહોતો. પછી એ માંડ માંડ આટલું બોલ્યો, "એણે ખાધું ખરું". એમ કહીને એણે સાબુનો લોટો રેયમંડના હાથમાં આપ્યો. એમાં ચાંચની નિશાનીઓ હતી. રેયમંડ સફાળો દોડતોકને છાપરામાં ગયો, અમે બધા એની પાછળ ગયાં.

"બાજ મોટા બંબામાં પડ્યું હતું, એનો પાટો સાબુનાં પાણીથી તરબોળ થઈ ગયો હતો; એનાં પીંછાં પણ ભીનાં થઈ ગયાં હતાં. એનું મોઢું સાબુનાં ફીણથી રૂંધાઈ ગયું હતું.

રેયમંડે એને બંબામાંથી ઊંચકીને બહાર કાઢ્યું. હવે એને હાથમોજાં પહેરવાની જરૂર નહોતી રહી. એના નહોર ઠંડા પડી જઈને અક્કડ થઈ ગયા હતા.

દાએ કહ્યું, "એણે સરળ રસ્તો લીધો એટલું એ નશીબવાન નહિ ?"

રેયમંડ હોઠ પર જીભ ફેરવવા લાગ્યો; એનું શરીર જાણે વધારે ને વધારે હાંફતું હતું. એ રડી શકતો નહોતો. હજી સુધી તો એ રડી શક્યો નહોતો. હાંફવાનો અવાજ મોટો થતો ગયો અને એ વૃક્ષોમાં થઈને નદી તરફ દોડવા મંડ્યો.

અમને થયું કે એ કોઈ ઝાડને વળગીને ઊભો હશે ને એને ધીમે અવાજે કશુંક કહી રહ્યો હશે.

અત્રતત્ર*

સુરેશ જોષી

માનવને શાપિત ગણો કે ભાષાને પણ જ્યાં વ્યક્તિ વ્યક્તિ વચ્ચેના પારસ્પરિક સમ્બન્ધની શરૂઆત થાય છે કે તરત જ સંકેત દ્વારા જ અર્થની સંદિગ્ધતા નિપજાવવાની પ્રવૃત્તિ શરૂ થઈ જાય છે. શબ્દનું ઉચ્ચારણ અને વ્યવહાર–વિનિમય માટેનો એનો ઉપયોગ એ જાણે માનવીનું એક અક્ષમ્ય સ્ખલન નહિ હોય! આથી જ તો વાણીને વિકાર રૂપ ગણી છે અને મૌનનો પારાવાર મહિમા કરવામાં આવ્યો છે. આપણી સામાન્ય ઇચ્છાવાસનાઓ પણ ભાષાના આવરણ પાછળ ઢંકાયા વિના પ્રકટ થઈ શકતી નથી. કદાચ ભાષાને અતિક્રમી જવાના હેતુથી કાયિક અભિનયનો વિકાસ માનવીએ કર્યો હશે. ભાષા intersubjective સંકુલ સમ્બન્ધોના વિશ્વને રચી આપવા મથે છે. આ સમ્બન્ધોની પ્રમાણભૂતતા તો સ્થપાઈ હોતી નથી.

રોજ–બ–રોજના ભાષા દ્વારા ચાલતા વ્યવહારમાં અર્થ ઉપર સંકેતની કે સંકેત ઉપર અર્થની અગ્રિમતા સ્થાપવામાં આવતી નથી. Interpretationની પ્રવૃત્તિ દ્વારા જ આ પ્રામુખ્ય અમુક વિશિષ્ટ સંદર્ભ પૂરતું સ્થાપી આપી શકાય, પણ આ interpretationની પ્રવૃત્તિ તે કામૂએ આલેખેલી સિસિફસની પ્રવૃત્તિ જેવી છે: એ કેવળ પ્રવૃત્તિ જ છે, એ અન્તહીન ચાલ્યા જ કરે છે, એમાં કશી પ્રગતિ થતી નથી.

ક્લોદ લેવી સ્ટ્રાસ Myth without an authoral નિર્દેશ કરે છે. ભાષક વિનાની એક દ્વૈતીયિક ભાષા (meta-language)ની કલ્પના, ભાષાને

---

* ૧૫મા અંકનું અનુસંધાન.

બુદ્ધિસંગત બનાવવા માટે, કરવામાં આવે છે.

સાહિત્ય પણ ભાષાનું જ એક સ્વરૂપ છે. સંગીત સમેત બીજી બધી કલાઓને પણ એની ભાષા હોય છે. મલાર્મે એને proto-literary ભાષા કહે છે. સંગીતની ભાષામાં કોઈ ભાષક હોતો નથી. આથી ભાષા વિજ્ઞાનીઓ જે meta-languageનાં સ્વપ્નો નિરખી રહ્યાં છે તેની એ સાવ નિકટ આવે છે. સાહિત્યિક ભાષા તે કોઈ રીતેય previleged ભાષા નથી.

સંરચનાવાદી વિવેચકોનું વલણ સમજી શકાય તેમ છે : ભાષા વાપરનારને બાદ કરવા માટે એને એમ બતાવવું પડે છે કે સંકેત અને સંકેતાર્થ વચ્ચે જે વ્યસ્તતા રહી છે તે રોજ-બ-રોજની ભાષાની જેમ જ સાહિત્યની ભાષામાં પણ રહેલી છે. ફ્રાન્સમાં અને અમેરિકામાં સાહિત્યની ભાષાને વિશિષ્ટ પ્રકારની ભાષા નહિ લેખવાનું વલણ જોર પકડતું જાય છે. સાહિત્યની ભાષાની પ્રમાણભૂતતા વિશેના દાવાઓ વાસ્તવિક પરિસ્થિતિને નથી વર્ણવતા, આદર્શ સ્થિતિ કેવી હોવી ઘટે તે વિશેની આપણી લાગણીને પ્રકટ કરતા હોય છે. બીજી ઇચ્છાઓની અભિવ્યક્તિની જેમ આ ઇચ્છાની અભિવ્યક્તિ પણ duplicity of expressionનો ભોગ બને છે.

સાહિત્યમાં જે આદર્શવાદને નામે ખપે છે તે તો એક પ્રકારની બૂત-પરસ્તી જ છે. પ્રમાણભૂતતાના માની લેવામાં આવેલાં લક્ષણોની નકલ કરનાર false image પરત્વેનું એ આકર્ષણ માત્ર છે. વાસ્તવમાં તો એ માત્ર એક ઠાલું મહોરું જ હોય છે જેના વડે હતાશ અને પરાજિત એવી ચેતના પોતાની negativityને ઢાંકવા મથતી હોય છે.

આ સંદર્ભમાં સંરચનાવાદી વિવેચકો ઐતિહાસિક ક્રમપ્રાપ્ત એવી 'રોમેન્ટિક' સંજ્ઞાનો જે રીતે વિનિયોગ કરે છે તે તપાસવું જોઈએ. કાવ્યની ભાષામાં સંકેતાર્થ અને સંકેતક એકબીજામાં એકરૂપ થઈ જાય નહિ તોય એકબીજા સાથેના મુક્ત અને સંવાદાત્મક સમતુલાના સમ્બન્ધમાં આવી શકે. આને આપણે સૌન્દર્ય કહીએ છીએ એ એક રોમેન્ટિક ભ્રાન્તિ જ છે. પણ આમ કહેવું એ તર્ક-છળ નથી ? આભાસ અને ભાવની, સંકેતક અને સંકેતાર્થની એકતાને romantic myth તરીકે ઓળખાવવામાં આવે છે. અપારદર્શકતા અને પારદર્શકતા વચ્ચે જો યોગ્ય પ્રકારની સમતુલા સ્થાપી શકાય તો પવિત્ર જ્યોતિ દઝાડ્યા વિના પ્રકાશી શકે એવું કહેવામાં આવે છે.

૧૮ એતદ્ માર્ચ ૭૯

સાહિત્યિક ચેતનાની મૂળભૂત ગતિને આગળ વર્ણવ્યા તે પ્રકારની demystificationની પ્રવૃત્તિ સાથે મેળ પાડવાનો હોય છે. સાહિત્ય સાહિત્યિકતા પ્રાપ્ત કરીને પ્રમાણભૂત ક્યારે બને ? જ્યારે એને બોધ થાય કે પોતાની ભાષા પરત્વે ઉચ્ચ પદવીનો કરેલો દાવો નરી myth જ હતી ત્યારે !

આમ વિવેચકનું કાર્ય સર્જકના ચિત્તમાં મહદંશે સભાનપણે રહેલા demystificationના હેતુનું સમપરિમાણી બની રહે છે. હુસેર્લે આ demystificationને સમજાવતાં કહ્યું છે કે એ એક એવી પ્રક્રિયા છે જે જ્યારે superior theoretical man inferior natural mannું નિરીક્ષણ કરતો હોય છે ત્યારે ઉદ્‌ભવે છે.

ફિલસૂફી એ એક એવો વ્યાપાર છે જે સામાન્યપણે સ્વીકારેલાં કેટલાંક ગૃહીતોને – આપણાં કેટલાંક naive assumptionsને – પોતાને સમજવાને માટેની સમીક્ષાત્મક પ્રવૃત્તિને નિમિત્તે આપણી ચેતનાને માટે સુલભ બનાવી આપે છે. બીજી રીતે કહીએ તો એક પ્રકારની પોતાના અર્થઘટનની પ્રવૃત્તિ છે જે આપણી ચેતનાના પોતાના જ પ્રકાશથી દૂર ભાગી છૂટવાના વલણને ટાળવામાં આપણી મદદે આવે છે. એ માનવીની તથા માનવી જે મૂલ્યો દ્વારા સમ્પ્રજ્ઞાતપણે કે અસમ્પ્રજ્ઞાતપણે નિયન્ત્રિત થતો હોય છે તેની આલોચના હોય છે. પણ પોતાનાથી પીઠ ફેરવી લીધા પછી જ દાર્શનિક જ્ઞાન ખરેખર તો અસ્તિત્વમાં આવતું હોય છે. કટોકટીની પરિભાષા જ એવી છે જે પોતાના સત્યને ભ્રાન્તિની પદ્ધતિથી રજૂ કરે છે. પોતે જે પ્રકાશને વિસ્ફુરિત કરે છે તેને એ જોતી જ નથી.

કટોકટીના અનુભવ સાથે ઊપસી આવતી આ self-mystificationની ભાત સાહિત્યિક વિવેચના જોડે શો સંબંધ ધરાવી શકે ?

Demystifying critics વાસ્તવમાં સાહિત્યનું એક વિશિષ્ટ ભાષા તરીકે ગૌરવ કરતા હોય છે; એ એક પ્રમાણભૂત લેખી શકાય એવી ભાષા છે, પણ એઓ એના સૂચિતાર્થોથી વેગળા ખસી જાય છે, એમને જ્યાંથી આન્તરિક દૃષ્ટિ પ્રાપ્ત થાય છે તે ઉદ્‌ગમસ્રોત સાથેના સંબંધસૂત્રને એઓ છેદી નાખે છે.

આપણે જ્યારે ભાષા વિષે એવું વિધાન કરતા હોઈએ છીએ કે સંકેતક

અને સંકેતાર્થ કદી એકરૂપ બની જઈ શકે નહિ, ત્યારે આ વિધાનમાં રહેલા ગૃહીતને તો સાહિત્યની ભાષા પરત્વે તો સ્વીકારી જ લીધેલું હોય છે. રોજ-બ-રોજની ભાષા તો આ બોધની નજીક રહીને ચાલતી હોય છે, પણ સાહિત્યની ભાષાનું એવું નથી. સાહિત્યની ભાષા વ્યવધાનરહિત અભિવ્યક્તિના તર્કછળમાંથી યુક્ત છે. આપણે બધા જ આ જાણતા જ હોઈએ છીએ પણ આપણી આ જાણકારી આપણે જાણી કરીને એની વિરુદ્ધના સત્યને ઉચ્ચારીને પ્રકટ કરતા હોઈએ છીએ !

આપણે સાહિત્યને fiction કહીએ છીએ પણ એમાંથી સત્ય ઉત્ક્રાન્ત થતું આવે છે. સાહિત્ય નામે પોતાને mode of fiction તરીકે જ અસ્તિત્વમાં આવતું લેખે છે. પોતાને પ્રતિબિમ્બિત કરવાની જે mirror effect તેની દ્વારા પોતાને સમર્થિત કરવાનો એનો પ્રયાસ જ empirical realityથી એના વેગળાપણાનો દ્યોતક બની રહે છે. એ જ રીતે સંકેતક સંકેતાર્થથી જુદો પડે છે; અને સાહિત્યિક ભાષાનું જાણે એ વ્યાવર્તક લક્ષણ બની રહે છે.

જ્યારે લેખકો કશા સૂચિતાર્થ વિનાનાં સ્પષ્ટ વિધાનો કરતા થઈ જાય છે ત્યારે વાચકો જે વાસ્તવિકતાથી એ ક્યારનુંય છૂટું પડી ગયું હોય છે તેની જોડે એને ગૂંચવી મારીને નીચું પાડે છે.

Fictionની realitv ઉપરની અગ્રિમતા, ઇન્દ્રિયબોધ ઉપર કલ્પનાની અગ્રિમતા તે વાસ્તવિકતાના બોધની કશી ઊણપને માટેના આશ્વાસન રૂપ ગણી ન શકાય. રૂસોએ કહ્યું હતું : "મારાં બધાં જ સ્વપ્નો વાસ્તવિકતામાં પરિણમ્યાં હોત તોય હું તો એવો ને એવો અસન્તોષી રહ્યો હોત : હું તો સ્વપ્નો સેવ્યે જ ગયો હોત, કલ્પના કર્યે જ ગયો હોત, નવી નવી ઇચ્છાઓ સેવ્યે જ ગયો હોત. મારામાં મને એવું કશુંક શૂન્ય લાધ્યું છે જે શાથી છે તે હું સમજાવી શકતો નથી અને જે કશાંથી ભરી દઈ શકાતું નથી. મારું હૃદય કંઈક જુદા જ પ્રકારની સંતૃપ્તિને ઝંખ્યા કરે છે જેનો ખ્યાલ હું આપી શકતો નથી, છતાં જેનું અદમ્ય આકર્ષણ હું અનુભવ્યા કરું છું."

અહીં ચેતના કશાના અભાવમાંથી નથી જન્મતી, એ શૂન્યની ઉપસ્થિતિમાંથી જ ઘડાયેલી છે. કાવ્યની ભાષા આ શૂન્યનું નામ પાડી આપે છે. એને વિશેની પુનઃ પુનઃ નવી સમજ કેળવીને એ આ કરી શકે છે. એવું નવું નામકરણ કરતાં એ કદી થાકતી નથી. આ પુનઃ પુનઃ નામકરણની પ્રવૃત્તિ

તે જ સાહિત્ય.

કાવ્ય જેમ વિશ્રબ્ધિની ક્ષણોમાં જન્મે છે, વાસ્તવિક લાગણીઓના ઉદ્રેકો શમી ગયા પછીની સ્થિતિમાં જન્મે છે અને પછીથી સ્મૃતિનો આભાસ ઊભો કરવા માટે fictional emotionsની શોધ ચલાવે છે તેવી જ રીતે work of fiction પણ fictional subjectને શોધી કાઢે છે જેથી બીજાની વાસ્તવિકતાનો આભાસ ઊભો કરી શકાય. પણ આ fiction તે myth નથી, કારણ કે એ પોતાને નામ પાડીને ઓળખાવી શકે છે. એ demystification નથી, એ તો પહેલેથી જ demystified છે. અર્વાચીન વિવેચકો સાહિત્યને demystify કરી રહ્યા હોય એવું માને છે; વાસ્તવમાં એઓ પોતે સાહિત્યથી demystify થઈ રહ્યા હોય છે. એમનામાં પોતાનામાં શું બની રહ્યું છે તે પરત્વે એમણે અંધાપો કેળવ્યો હોય છે.

જે ઘડીએ એઓ સાહિત્યને તિલાંજલિ આપી દીધાનો દાવો કરતા હોય તે ઘડીએ પણ સાહિત્ય તો સર્વત્ર વ્યાપેલું જ હોય છે. પેલા હાઇડ્રા નામના જન્તુની જેમ સાહિત્ય બધેથી ફૂટી નીકળે છે : નૃવંશવિદ્યા, ભાષાવિજ્ઞાન, મનોવિશ્લેષણ સાહિત્ય નથી તો શું છે ?

માનવીય વિષયોની શૂન્યતાની મોઢામોઢ ઊભા રહેવાનું ટાળવા માટે મનુષ્યનું મન હકીકતના જાતજાતના વિકૃતીકરણોનો આશ્રય લેશે.

આ વસ્તુઓના સ્વભાવમાં જ આ નિષ્ફળતાનાં મૂળ રહેલાં છે તે જોવાને બદલે એનું વ્યક્તિમાં એ આરોપણ કરવા ઇચ્છે છે. આ વ્યક્તિ તે રોમેન્ટિક પદાર્થ છે. એ ધીમે રહીને ઇતિહાસના ક્રમની પાછળ લુપ્ત થઈ જાય છે.

ભાષા – પ્રાતિભાસિક દૃષ્ટિબિંદુ

સુરેશ જોષી

આપણી આ સદીમાં ભાષા અભ્યાસનું એક મહત્ત્વનું ક્ષેત્ર લેખાવા લાગી છે. ભાષાવિજ્ઞાનમાં થયેલા વિકાસને કારણે જ આમ કહેવાનું પ્રાપ્ત થાય છે એવું નથી. એ ક્ષેત્રનો વિકાસ પણ આમ તો માનવજીવન વિશેના વૈજ્ઞાનિક અભ્યાસની જ નીપજ છે. આ ઉપરાંત symbolic logicનો વિકાસ થયો છે. વિભિન્ન આશયોથી પ્રેરાઈને થયેલી ભાષાવિષયક દાર્શનિક વિચારણાનું મહત્ત્વ પણ વધ્યું છે. બર્ગસાં, હાઇડેગર અને ઓક્સફર્ડના તત્ત્વચિન્તકોએ ભાષા વિશે મહત્ત્વની દાર્શનિક વિચારણા રજૂ કરી છે.

એમ તો પ્લેટોથી જ ભાષાનો દાર્શનિક અભ્યાસ પ્રારમ્ભાઈ ચૂક્યો હતો. માનવી પોતાના તરફ દૃષ્ટિ વાળે છે કે તરત જ એ પોતાને બોલતો જુએ છે. એ બોલતું પ્રાણી છે માટે જ એ બુદ્ધિશીલ પ્રાણી છે. માનવી દ્વારા જ પ્રાણી પ્રાણી વચ્ચેનો વ્યવહાર કેવળ જૈવિક ભૂમિકા પર ચાલતો હોય છે; પણ તત્ત્વવેત્તા, પ્રમાણશાસ્ત્રી કે કવિની ભાષા તો ઘણી વિકસેલી હોય છે. ભાષાના ઉદ્‌ગમનું રહસ્ય પ્રાગૈતિહાસિક કાળના અન્ધકારમાં છુપાયેલું છે. આથી જ એને વિશેની દાર્શનિક વિચારણાને સારો એવો અવકાશ રહેલો છે.

આ અભ્યાસ જુદી જુદી બે દિશાઓમાં ફંટાઈ જતો દેખાય છે : એક દિશા તે ontology of Languageની છે ને બીજી તે phenomenology of speechની છે. પહેલી વિભાવના ભાષાની શક્તિ પર ભાર મૂકે છે : ભાષા દ્વારા જ being પ્રકટ થાય છે, અર્થ ઉત્ક્રાન્ત થાય છે; પ્રકૃતિનું ચૈતન્યમાં થતું અવતરણ ભાષા દ્વારા સિદ્ધ થાય છે. વસ્તુ માત્રને નામાભિધાન આપનારો

માનવી આ સિદ્ધ કરી આપે છે. ફ્રેન્ચ કવિ કલોદેલ માટે જ તો માનવીને ઈશ્વરનો સહયોગી કહે છે. સંસ્કૃતિના પ્રારમ્ભકાળથી જ આ વાતનો અનુભવ થતો રહ્યો છે. એ વિશેની સુવ્યવસ્થિત તાર્કિક માંડણી પછીથી થઈ. ભાષા મનુષ્યને જે શક્તિ બક્ષે છે તેથી એ હંમેશાં ચકિત થતો રહ્યો છે.

શેલિંગે કહેલું કે જગતની અસ્તિત્વમાં આવવાની પ્રક્રિયા માનવીને જન્માવે છે, તો માનવી એ પ્રક્રિયાને આગળ ચલાવીને એની સફળતા તરફ આગળ વધારે છે. હાઈડેગર કહે છે કે ભાષા જ beingનું નિવાસસ્થાન છે. એમાં જ being પોતાને પ્રકટ કરે છે અને ઢાંકે પણ છે. ભાષા દ્વારા માનવી જે હેતુને સિદ્ધ કરે છે તે તો એને પોતાને પણ અતિક્રમી જતો હોય છે. આ જ કારણે કવિઓ અને પેગમ્બરો પોતાને પ્રેરણાવશ થઈને વર્તતા ગણે છે. હેરાક્લિટસે આથી જ તો પોતાના શિષ્યોને કહ્યું હતું : It is not I whom you liston to, but the Logos.

કવિઓ અને ફિલસૂફો બોલે તે જરૂરી છે. એથી જ માનવ નિયતિ એની સફળતાની દિશામાં આગળ વધે છે. ભાષા વિશેની વિચારણાની બીજી દિશા, આથી જ તો, માનવીના એક બોલનાર પ્રાણી તરીકેના અભ્યાસની છે, એ phenomenology of human speech છે. ભાષાનો એક પ્રાકૃતિક કે કૃત્રિમ પદાર્થ તરીકે પણ અભ્યાસ કરી શકાય. ભાષાવિજ્ઞાન અને તર્કશાસ્ત્ર એનો એ પ્રકારનો જ અભ્યાસ કરે છે પણ આ અભ્યાસ પણ આખરે તો આપણને ભાષા બોલનારા માનવ તરફ જ દોરી લઈ જાય છે. Cassirer આ જ અર્થમાં critique of languageની વાત કરે છે. Phenomenology of language તે નરી સાદી સરળ psychology નથી, એ વાત પર Husserl ભાર મૂકે છે.

ભાષાનું સંરચનાગત પૃથક્કરણ કે ભાષાકીય વ્યવહારનું મનોવૈજ્ઞાનિક પૃથક્કરણ આપણે હાથ પર લઈ શકતા નથી તેનાં બે કારણો છે : મનુષ્ય ભાષાનો વ્યવહાર કરે છે એનું કારણ એ છે કે એને કંઈક કહેવાનું છે. 'તમે શું કહેવા માગો છો ?' એવા logical positivistના પ્રશ્નમાં પણ એક રીતે તો આ હકીકતનો સ્વીકાર થયેલો જ છે. કશુંક કહેવા ઇચ્છવું તે કશા ઉદ્દીપનનો માત્ર પ્રતિભાવ પાડવાથી કંઈક વિશેષ છે. આમ છતાં બોલનારો માણસ પોતાને બોલતાં પહેલાં જે કહેવાનું હતું તે પૂરેપૂરું કહી શકતો

નથી. આપણે કહીએ છીએ કે image વગરનો thought હોઈ શકે નહિ. તેમાં હવે આ વાત ઉમેરવી જોઈએ : શબ્દ વિના વિચાર સમ્ભવી શકે નહિ. જે શબ્દોને હું આગળ ધરું છું તે મારું વિચારવાનું કામ કરે છે. વાજિંત્ર વગાડનારનાં આંગળાં સંગીતની તરજને ગોઠવતાં જાય છે તેવું જ કંઈક આ છે. આમ તો વિચાર હું કરતો હોઉં છું ને છતાં જેવું હું બોલવાનું શરૂ કરું છું કે તરત જ જાણે ભાષા મારે બદલે વિચારવા માંડે છે. એનું કારણ એ છે કે વિચારનું ભાષા પર પૂરું પ્રભુત્વ હોતું નથી. વાસ્તવમાં મનુષ્યનો ભાષા ઉપર એકહથ્થુ ઇજારો નથી. એ બોલે છે તો એનું ઘણું ખરું કારણ તો એ છે કે કશુંક બીજું એની જોડે બોલતું હોય છે. એ કોણ ? એના સિવાયના બીજાઓ તો ખરા જ, પણ જગત સુધ્ધાં એની સાથે બોલતું હોય છે. બધું જ કાંઈ ભાષા બની શકે છે; કારણ કે ભાષાને બોલાતા શબ્દો પૂરતી જ મર્યાદિત રાખવાની નથી. શબ્દોની જેમ વસ્તુઓ પણ સંકેત બની શકે છે. કોઈ આપણી જોડે વાત કરતું હોય તેમ જગત પણ આ સંકેતો વડે આપણી સાથે વાત કરે છે. એમાં objective associations ભાગ ભજવતા હોય છે. દા. ત. ધુમાડો જોઈને આપણે એને અગ્નિનો સંકેત સમજીએ છીએ. આ કેવળ એક વ્યક્તિને માટે નહીં, બધાંને માટે જ શક્ય છે. કેટલીક વાર subjective associationsનો પણ એમાં ફાળો હોય છે : અમુક પ્રકારની સુગન્ધથી મને અમુક વિશિષ્ટ વ્યક્તિ કે પ્રસંગનું સ્મરણ થાય છે. આ ઉપરાંત અમુક વિશિષ્ટ પ્રકારની મુદ્રા કે અભિવ્યક્તિથી પણ આ સિદ્ધ થતું હોય છે : કોઈ મુખની રચનાથી આપણા પર ઉદાત્તતાની છાપ પડે છે, માતાના મુખ પરનું સ્મિત એક પ્રકારની મૃદુતાની લાગણી જગાડે છે. જે દૃષ્ટિગોચર થાય છે તેટલા માત્રથી પણ અર્થનું સંક્રમણ થતું હોય છે.

અહીં આપણે ભાષાને એના વ્યાપક અર્થમાં લઈએ છીએ તે સ્પષ્ટ છે. યેસ્પર્સનની આ માટેની સંજ્ઞા 'ciphers' છે, મનુષ્યો જે જુદી જુદી ભાષાઓ બોલે છે તે અમુક નિશ્ચિત અને ચોક્કસ વસ્તુને રજૂ કરે છે. એમાં રેખાયિત અન્વય હોય છે; એના ઘટકો શબ્દકોશમાંથી મળી રહે છે, આ પદવિન્યાસ અમુક નિયમોને અનુસરીને થતો હોય છે. આ પદ્ધતિને કારણે એથી પ્રકટ થતા અર્થમાં બુદ્ધિપુરસ્સરતાનું તત્ત્વ પ્રવેશે છે. મનુષ્ય જે બધી ભાષાઓ પરના પ્રભુત્વનો દાવો કરે છે તે ભાષાઓની માંડણી આખરે તો મનુષ્યે પોતે જેનો આરંભ નથી કર્યો એવી natural language પર જ થયેલી હોય છે. આપણે બાળકોને જુદા જુદા તારાઓને એમનાં નામ કહીને ઓળખાવતા

હોઈએ છીએ ત્યારે બાળક સહેજ મૂંઝાઈ જઈને આપણને પૂછે છે: 'પણ એમનાં નામ આપણે શી રીતે જાણીએ? એ તારાઓ કદી આપણને એમનાં નામ કહે છે ખરા?'

બાળકનો આ પ્રશ્ન નર્યો બાલાઈભર્યો છે એમ કહી દઈ શકાશે નહિ. ભાષાવિજ્ઞાન પણ ભાષાનાં યાદૃચ્છિક પાસાંઓ વિશે વિચારે છે. શબ્દોને ભાષાની સમસ્ત વ્યવસ્થા જોડે સમ્બન્ધ છે એટલું જ નહિ, પણ કદાચ જેમને ચીંધતા છે તે પદાર્થો જોડે પણ સમ્બન્ધ હોય છે. કવિ અને શિશુ આપણને એવું માનવા પ્રેરે છે. ભાષાના ઉદ્‌ગમની જેમ એની પ્રકૃતિ પણ એકસરખી સંદિગ્ધ છે. એ એકી સાથે માનવીની તેમ જ જગતની નીપજ છે, બુદ્ધિ અને પ્રકૃતિની નીપજ છે. Cassirer કહે છે critique of reasonને સ્થાને critique of languageને મૂકવા ઇચ્છતા હોઈએ તો એ critique of impure reason જ બની રહે. પણ આ impurity જરૂરી છે. એ એમ સૂચવે છે કે માનવી કશાંક સૂત્રે જગત સાથે બંધાયેલો છે. મનુષ્ય શુદ્ધમાં શુદ્ધ પ્રકારનું ચિન્તન કરતો હોય છે ત્યારે પણ સમ્બન્ધના આ સૂત્રને છેદી નાખી શકાતો નથી. આમ phenomenology of speech આપણને અનિવાર્યતયા metaphysics of languageના ક્ષેત્રમાં લઈ જાય છે. જો ontology dogmatic theologyમાંથી પ્રેરણા મેળવવાનો દાવો જતો કરે તો phenomenology જોડે એનો મેળ બેસાડવામાં વાંધો નહિ આવે. પ્રકૃતિને એની પોતાની આગળ પ્રત્યક્ષ કરવાની મનુષ્યની શક્તિ ontologyએ ઝૂંટવી લેવી જોઈએ નહિ. પોતાને કૃતાર્થ કરવાને ખાતર તથા પ્રકૃતિને પણ કૃતાર્થ કરવાને ખાતર મુક્ત થવા માટે મનુષ્ય જે પ્રવૃત્તિ કરે તેની ontologyએ અવજ્ઞા કરવી ન જોઈએ.

આપણે ભાષાના વિધેયાત્મક અભ્યાસમાં ફરીથી phenomenologyના દૃષ્ટિકોણનો સમાવેશ કરવા ઇચ્છીએ છીએ. એ પછી આપણને ontology તરફ દોરી જશે. પહેલાં આપણે ભાષાવિજ્ઞાની પાસે સાહેદ પુરાવીશું. એ ભાષાને પ્રકૃતિનો પદાર્થ ગણીને ચાલે છે, પણ આ પ્રકૃતિ તે એવી objectified પ્રકૃતિ છે જેમાંથી માનવીને જ બાદ કરી નાખવામાં આવ્યો છે; એમાં પ્રકૃતિ પોતાને વ્યક્ત કરતી નથી. આપણે syntacticsથી semantics તરફ ફરીથી વળીશું તો જ સાચી માનવવાણીને પામીશું અને એને પ્રેરનાર તથા પ્રસ્તુત કરનાર જગતની ભાષાને પણ પામીશું.

૨૫ એતદ્ માર્ચ ૭૯

પછી અર્થને લક્ષમાં લઈને તર્કશાસ્ત્રની સાહેદીને તપાસીશું. અહીં માનવી ભાષા પર પૂરું સ્વામીત્વ પ્રાપ્ત કરવા ઇચ્છે છે. પણ પ્રકૃતિમાં પ્રસરેલા ભાષાનાં મૂળને પૂરેપૂરા છેદી નાખી શકાય ? ભાષા શી રીતે સમ્ભવિત બને છે એ પ્રશ્ન પણ પૂછવાનો રહેશે. આ કક્ષાએ ભાષા metaphysics of languageનો વિષય બની રહે છે. એને દોરનારું તત્ત્વ તે માનવવાણીની phenomenology છે. આ રીતે આપણે ભાષાના ઉદ્‌ગમસ્રોત સુધી ફરી પહોંચવાનો પ્રયત્ન કરીશું; આમ કરતાં આખરે વાણીને કવિતામાંથી પામીશું. આ વિશેનો છેલ્લો શબ્દ ઉચ્ચારવાનું કવિતાના પર જ છોડી દઈશું.

ભાષાવિજ્ઞાનની પદ્ધતિ અને એનાં પરિણામો વિશે વીગતે વાત કરવાનું અહીં પ્રસ્તુત નથી. ફિલસૂફીની દૃષ્ટિએ જે મુદ્દાઓ પર ભાર મૂકવા જેવું લાગે તેનો જ અહીં નિર્દેશ કરીશું. એનાથી ભાષાવિજ્ઞાનની સમસ્ત પ્રવૃત્તિની મર્યાદાઓ ચીંધી બતાવી શકાશે અને પૂરક નીવડે એવો નવો અભિગમ સૂચવી શકાશે. અહીં ભાષાવિજ્ઞાનની આલોચના કરવાનો આશય નથી. એ જે કરવાનું તાકે છે તે બહુ સારી રીતે કરી શકે છે. આમ છતાં ભાષાવિજ્ઞાનને કારણે આપણે Phenomenology of languageને છોડી દઈ શકીએ એવું લાગતું નથી.

અત્યારનું ભાષાવિજ્ઞાન જૂનું વ્યાકરણ જે normative દૃષ્ટિબિન્દુ ધરાવતું હતું તેને સ્વીકારતું નથી. એ ભાષાનો positivistic અભ્યાસ કરવાનું માથે લે છે. એની સિદ્ધિઓ ગણનાપાત્ર છે. એણે જે વિભાવનાઓનાં ઓજાર નિપજાવી લીધાં છે તેનો માનવવ્યવહારને સમજાવવા મથતા સમાજવિજ્ઞાનીઓ પર ભારે પ્રભાવ પડ્યો છે. એ ઓજારોનો વિનિયોગ જ્ઞાનની બીજી શાખાઓમાં પણ થઈ શકે અને એ રીતે માનવવિદ્યાઓમાં એકસૂત્રતા સ્થાપી શકાય એવું પણ કેટલાક તો માનવા લાગ્યા છે. માનવવિદ્યાઓ હમેશાં આવા સર્વસામાન્ય સૂત્રની શોધમાં રહેતી હોય છે. તર્કશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ માનવવિદ્યાઓમાં દેખાતી વિભિન્નતા અને વિસંવાદિતા ટીકાપાત્ર બની રહી છે. આ સંદર્ભમાં ૧૯૫૨માં બ્લૂમિંગ્ટન, ઇન્ડિયાનામાં નૃવંશવિદ્યા વિશે યોજાયેલા સંવિવાદમાં ફ્રેન્ચ સમાજવિજ્ઞાની ક્લોદ લેવી સ્ટ્રૉસે જે કહેલું તે યાદ કરવું ઘટે. ભાષાવિજ્ઞાન સમાજવિજ્ઞાનને માટે નમૂના રૂપ બની રહેશે એવું એમણે નિઃસંકોચ કહ્યું હતું. ભાષા અને સંસ્કૃતિ વચ્ચે એકબીજાને ઉપકારક એવો સમ્બન્ધ છે એમ એમને મતે પૂરતું નથી. ભાષા સંસ્કૃતિની

નીપજ છે અને સંસ્કૃતિના અસ્તિત્વ માટેની એક અનિવાર્યતા પણ છે. બે વચ્ચે સ્વાભાવિક સમ્બન્ધ છે, કારણ કે બન્ને વચ્ચે સ્વાભાવિક સમ્બન્ધસૂત્ર છે. કારણ કે બન્ને એક જ પદ્ધતિને વશ વર્તે છે, આ મુદ્દો પછીથી આપણે વીગતે તપાસીશું.

પ્રારમ્ભમાં અર્વાચીન ભાષાવિજ્ઞાનના વિકાસના મુખ્ય તબક્કાઓને સંક્ષેપમાં જોઈ લઈએ. આનું મંગળાચરણ કરવા માટેનો મૂળભૂત નિર્ણય સોસ્યૂરે લીધો હતો. એણે language અને speech વચ્ચે વિવેક કર્યો અને speechને ભાષાને અનુગત લેખી. આને પરિણામે એમણે syntacticsને semantics કરતાં મહત્ત્વનો દરજ્જો આપ્યો. આનું કારણ શું તે સમજી શકાય તેવું છે. Speech એક વિશિષ્ટ અને contingent (સંભાવ્ય) ઘટના છે. એ વ્યકિતની ચેતના સાથે સંકળાઈને રહે છે. જ્યારે ભાષા એક positive પદાર્થ છે : એ પ્રમાણમાં સ્થિર અને અમુક વિશિષ્ટ સંજોગોથી સ્વતંત્ર છે. શબ્દકોશમાં અને વ્યાકરણોમાં મને એની ભાળ મળે છે. ભાષા હું જેનું નિરીક્ષણ કરી શકું એવો પદાર્થ છે. શબ્દોની સપાટી પર જ જાણે એને જોઈ શકાય છે, જ્યારે મને એના વકતવ્ય કે અર્થ જોડે ઝાઝી નિસ્બત હોતી નથી. પણ એના material basis જોડે નિસ્બત હોય છે : એનાં ઉચ્ચારણોની વિલક્ષણતા કે પદવિન્યાસ પર ધ્યાન આપ્યા વિના આખા વકતવ્યમાં જે સર્વસામાન્ય અને જરૂરી છે તેની નોંધ લેવાય છે.

આ રીતે speechથી ભાષાને જુદી પાડીને એક આપેલા પદાર્થ રૂપે એને જોવી અને એને તપાસવા માટે positivistic પદ્ધતિનો ઉપયોગ કરી શકાય. પણ આ વિશે એ ધ્યાનમાં રાખવું જરૂરી છે કે જે અર્થમાં speech વાસ્તવિક છે તે અર્થમાં ભાષા જો વાસ્તવિક પદાર્થ ન હોય અને એને બદલે એ એક આદર્શ પદાર્થ બની રહેતી હોય તો જ આ શકય છે. હુસેર્લે આદર્શ પદાર્થની જે વ્યાખ્યા આપી છે તે અહીં સંભારીએ : જે ઉપલબ્ધ છે તેની સપાટી પરથી જ જે બોધ અથવા અર્થ વાંચી શકાય તે આદર્શ પદાર્થ. આ બોધ કે અર્થ તે જ એ પદાર્થનું સત્ય.

Speech ભાષાનો ઉપયોગ કરે છે એનો અર્થ જ એ કે એને ભાષાની પૂર્વાપેક્ષા રહે જ છે; ભાષામાં અમુક પ્રકારની સ્વયંનિર્ભરતા હોય છે જેથી ભાષા એને વાપરનારને માટે કેવળ સાધન રૂપ બની રહેતી નથી; એ એક

નમૂના રૂપ (model) બની રહે છે; કારણ કે જે બોલે છે તેને ભાષાને આધીન રહેવાની અને પોતે ભાષાથી બંધાયેલો છે એવી રીતે બોલવાની ફરજ નથી પડતી ? માનવી બોલે છે કારણ કે એની પાસે ઉચ્ચારણ કરવા માટેનાં અંગો છે માટે એ બોલે છે એમ કહેવાને બદલે કેટલાક જીવવિજ્ઞાનીઓ એમ કહેવાનું પસંદ કરે છે કે માનવીને બોલવું જરૂરી છે માટે એની પાસે ઉચ્ચારણ માટેનાં અંગો છે. બર્ગસોંએ ઉત્ક્રાન્તિની પ્રક્રિયામાં લક્ષ્યનું આરોપણ કરતાં એમ કહેલું કે પ્રકૃતિએ માનવીને જોવાને માટેની ઇન્દ્રિય આપી છેકારણ કે એને માટે જોવું જરૂરી છે. આ વાત કંઈક એના જેવી જ થઈ. પણ અહીં એ ઉમેરવું જોઈએ કે માનવીને બોલવું જરૂરી છે કારણ કે ભાષા એની પોતાની સમ્પૂર્ણતા તરફ આગળ વધે છે. હું બોલું છું ત્યારે મારા શબ્દો મને ભાષાનો જ, ભલે અપૂર્ણ, સાક્ષાત્કાર કરાવે છે. એ એક આદર્શ પદાર્થનું મૂર્ત રૂપ છે જે મારે માટે એક સાથે આરમ્ભબિન્દુ તથા સિદ્ધ કરવાનું લક્ષ્ય પણ છે.

આમ અહીં હુસેર્લે આરમ્ભબિન્દુ અને લક્ષ્યના જે dialecticની વાત કરી છે તે જોવા મળે છે. જેમ વિચારના ક્રમમાં એનું સારભૂત તત્ત્વ વિચારની પ્રક્રિયા પૂરી થયા પછી તથા એ પ્રક્રિયામાં અન્તર્નિહિત થઈને પણ રહ્યું હોય છે તેમ ભાષા તો હું મારા શબ્દોથી ઉપજાવતો હોઉં એવું માનવામાં આવે છે, પણ એ તો હું બોલવાનું શરૂ કરું તે પહેલાં પણ હતી જ. એ જ રીતે પાઠ ભજવનાર અભિનેતા કશું સર્જ્યા વિના સર્જક બને છે કારણ કે એ જે મોડેલને realize કરે છે તેને અનુસરે છે.

પણ આદર્શ પદાર્થ જો અન્તમાં હોય તો પછી એ પ્રારમ્ભમાં શી રીતે હોઈ શકે ? આ ભાષાનું મોડેલ ખરેખર ક્યાં હોય છે અથવા મોડેલ તરીકેની ભાષા જો એ માનવીની વાણી પહેલાં અસ્તિત્વમાં આવતી હોય તો ક્યાં હોય છે ? અભિનેતાને માટે તો નાટકનો પાઠ મોડેલને સ્થાને છે એમ કહી શકાય; પણ એ પાઠનું અર્થઘટન કરવાનું રહે છે; તો એ અર્થઘટનને માટેનું ધોરણ કયું ? કલાકૃતિનું સત્ય એના લક્ષ્ય તરીકે જ રહે છે. એ ધોરણ સમજવું અઘરું હોવા છતાં એ એનું અર્થઘટન કરનારને માટે તથા પ્રેક્ષકને માટે એ પ્રયોજન સિદ્ધ કરી આપનારું નીવડે છે. બોલનાર માણસ પણ આ જ સ્થિતિમાં હોય છે : એ અસ્તિત્વમાં આવ્યા પહેલાંના મોડેલને

વ્યક્ત કરે છે. એવું જ ભાષાવિજ્ઞાનીનું છે કારણ કે એ આ મોડેલની વ્યાખ્યા આપતો હોવા છતાં એને કૃત્રિમ પદાર્થોની જેમ કે તર્કશાસ્ત્રી કરે છે તેમ સંકેતોની વ્યવસ્થાની જેમ ઉપજાવી કાઢતો નથી. વ્યાકરણ રચવું કે ધ્વનિવિજ્ઞાન (phonetics) પરનું પુસ્તક લખવું એટલે આ મોડેલનો આધાર લેવો. આથી એ પ્રશ્ન તો ઊભો જ રહે છે : એ મોડેલ કયાં છે?

આપણે ભાષાની ontologyમાં સંડોવાવાનું મહામુશ્કેલીએ જ ટાળી શકીએ. સોસ્યૂરે ડર્કહાઈમ પાસે દીક્ષા લીધી હતી તેથી એને માટે આ પ્રશ્નનો ઉત્તર સહેલો છે : ભાષા એક આદર્શ પદાર્થ તરીકે collective consciousnessમાં રહી હોય છે. આ આદર્શ પદાર્થ એક સામાજિક તત્ત્વ છે. આ દૃષ્ટિબિન્દુમાં પ્લેટોની ફિલસૂફીનું તથા sociologismનું વિલક્ષણ મિશ્રણ થયેલું દેખાશે. પણ આપણે એને વિશે જરા વિચારીશું તો એથી ઝાઝું અચરજ નહિ થાય. પ્લેટોની Forms વિશેની વિચારણાનાં મૂળ સમાજવિદ્યામાં જ રહે છે. આ collective consciounessને એની વાસ્તવિકતા વ્યક્તિની ચેતનામાંથી જ પ્રાપ્ત થાય છે, જેમ સંસ્કૃતિને એની વાસ્તવિકતા એ સંસ્કૃતિમાં જીવનારી વ્યક્તિઓમાંથી પ્રાપ્ત થાય છે. એ વ્યક્તિઓ જ એનું સંક્રમણ અને રૂપાન્તર કરતી રહે છે. આથી આપણે ફરી બોલનારી વ્યક્તિ આગળ આવીને અટકીએ છીએ. આમ phenomenology of speechને આપણે ટાળી શકતા નથી.

ભાષાના આ positivistic અભ્યાસના મુખ્ય મુદ્દાઓને આપણે પહેલાં તપાસીએ. ભાષાને એક પદાર્થ રૂપે લેખવી એટલે એ એક system છે તે સ્વીકારવું. એ એક અખંડ સ્વયંપર્યાપ્ત અને સુસમ્બદ્ધ એવી વાસ્તવિકતા છે જેના ઘટકો એવી સમગ્રતા રચે છે જે અમુક નિયમોને વશ વર્તે છે. દરેક ભાષાને એની આગવી Physiognomy છે, એ પોતાનાં લાક્ષણિક ઘટકોને ગોઠવી લે છે – જેવા કે શબ્દો – અને પોતાના વિશિષ્ટ નિયમોને એ ઉપજાવી લે છે તે સહેલાઈથી સમજાય તેવું છે. પણ અહીં એક સંદિગ્ધતા રહેલી છે : આ નિયમો અમુક રૂઢિ કે શાસને ઉપજાવ્યા હોય અથવા તો એના વડે ધ્વનિઘટકો (phonemes) વચ્ચેના પ્રભેદોને આત્મસાત્ કરવાનું નિયન્ત્રિત થતું હોય. આવી બાબતોમાં કશી systemનો ખ્યાલ જ સંદિગ્ધ બની રહે છે : જો આવી system એ કશી સમગ્રતા (totality) હોય તો વ્યાકરણમાં હોય છે તેમ નિયમોની સમગ્રતા હોય (અહીં વ્યાકરણને એના મર્યાદિત અર્થમાં જ લેવાનું છે) કે પછી શબ્દકોશમાં હોય છે તેમ

એ elementsની સમગ્રતા હોય કે પછી એ ધ્વનિઘટકોની system હોય. આ પૈકી એકમાં નિયમોનું સંકલન હોય છે ને બીજામાં elementsનું એટલો જ ફેર નથી કારણ કે દરેક systemમાં આ બેનો તો સમાવેશ થયેલો જ હોય છે. દરેક system એ અમુક નિયમોને વશ વર્તીને સિદ્ધ કરવામાં આવેલી elementsની સમગ્રતા જ હોય છે. આ બે પદ્ધતિઓને જે જુદી પાડે છે તે elementsના સ્તર વચ્ચેનો તથા નિયમોના સ્વરૂપ વચ્ચેનો ભેદ છે: વ્યાકરણની વ્યવસ્થાને શબ્દ સાથે કામ પાડવાનું હોય છે અને લખાણમાંના એના વિન્યાસ વિશેના નિયમો એ નિર્ધારિત કરે છે. ધ્વનિવિષયક વ્યવસ્થાને ધ્વનિઘટકો સાથે લેવાદેવા હોય છે અને વાણીના પ્રવાહમાં આ ધ્વનિઘટકો કેવી રીતે યોજાતા હોય છે તેના નિયમોને એ છતા કરે છે. આથી એમ લાગવા સમ્ભવ છે કે પ્રથમ વ્યવસ્થા તે સાચી વ્યવસ્થા છે જ્યારે બીજી અમુક એક ક્ષેત્ર માત્ર છે. આમ છતાં વ્યાકરણથી જે વ્યવસ્થાનું ગઠન થાય છે તે એ નામને પાત્ર થતી નથી; એના નિયમોને નિયમો તરીકે જોઈએ તો યદૃચ્છાત્મક હોય છે એટલું જ નહિ પણ એની સમગ્રતા પણ સુસંગત કે સમ્પૂર્ણ હોતી નથી. આની પડછે અમુક ભાષાના ઘટકોથી બનતું ક્ષેત્ર એ વાસ્તવમાં એક વ્યવસ્થા બની રહે છે; અલબત્ત, એમાં તમને એક લાક્ષણિક સંરચના (structure) વર્તાઈ આવવું જોઈએ. (ક્રમશઃ)

ફૉર્મ ૪ (નિયમ ૮ મુજબ)

૧. પ્રકાશન સ્થળ : ક્યૂ–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–ર.

ર. પ્રકાશનનો સમય : માસિક

૩. મુદ્રક, પ્રકાશક અને માલિક : ઉષા જોષી

૪. રાષ્ટ્રીયતા : ભારતીય

૫. સરનામું : પ્રકાશન સ્થળ મુજબ

૬. તંત્રીઓ : ઉષા જોષી, જયંત પારેખ, રસિક શાહ

૭. રાષ્ટ્રીયતા : ભારતીય ૮. સરનામું : પ્રકાશન સ્થળ મુજબ

૯. મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી–૧, સરદાર સહકારી ઉદ્યોગનગર, આજવા રોડ, વડોદરા – ૩૯૦ ૦૧૯.

હું, ઉષા જોષી, આથી જાહેર કરું છું કે મારી જાણ અને માન્યતા પ્રમાણે ઉપરોક્ત માહિતી સત્ય છે.

–ઉષા જોષી
(પ્રકાશકની સહી)

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

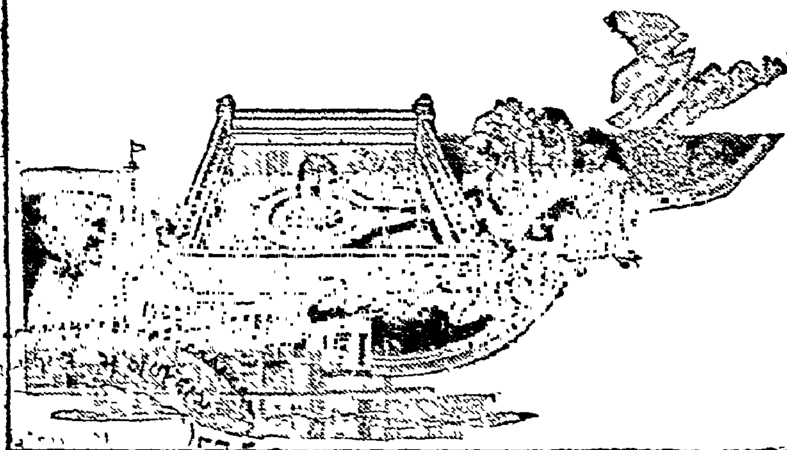
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



MAFATLAL GROUP



Not that I wouldn't like to live, but life is such a liar
That even if I were right
I would have to look for truth in death......
And that's what I'm doing.

– Vladimir Holan

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

खेतद्-१८

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

એપ્રિલ ૧૯૭૯ વર્ષ ૨ અંક ૧૮

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨.

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવા

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

ઉમા દીક્ષિત, ૭ અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે,
જવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

માટી

એગ્નિસ ઝોટિરાકોપૌલૌ-સ્કિના/અનુ. : નૈમિષ મિત્ર

મારી રાત્રિઓને ધિક્કારું—
ભયાનક રાત્રિઓ જેમાં પ્રેમ અવળા ફંટાયા,
ઉન્માદક રાત્રિઓ જેમાં અવર્ણનીય કામુક સ્વપ્નો સર્જાયાં,
પછી, રહી રહીને જાગૃતિ

ને અકળાવનારી નિરાશા, ભૂતાવળ શી ખીણુ પહોળી,
ને અનિવાર્ય ઊંડી એ કબર!
કલ્પનાના સાથથીયે
છટકી શકું – એ શક્ય ના.

ભયથી વિકલાંગ આજે થરથરું;
ચાહું
અહીંથી દૂર ભાગી શકું – પણ ક્યાં જવું ?
જગત આખું માટીનું બનેલું
ને હું એક અંધ કીડો – શોધ્યા કરું
માટીના ઝગારા માટીના અંધકારમાં.

પદાર્થનો અભ્યાસ

ઝેડ હર્બર્ટ/અનુ. : પરાશર ચોકસી

(૧)

સહુથી સુન્દર તે પદાર્થ
જેનું અસ્તિત્વ જ નહિ.
એ પાણી વહેવાના કામમાં નહિ આવે,
કે શહીદની ભસ્મ સાચવવાનું પાત્ર પણ એ નહિ.
એન્ટિગોનેએ એને પારણામાં ઝુલાવ્યો નથી,
એમાં કોઈ ઉદર ડૂબી મર્યો નથી.
એને એકેય છિદ્ર નથી.
એ છે નર્યો ખુલ્લો.
એને બધી બાજુથી જોઈ શકાય
એનો અર્થ એ કે
એનામાં કશું અણધાર્યું નહિ.
એની બધી રેખાની રૂંવાટી
ભેગી મળીને પ્રકાશનું ઝરણું બને.
નહીં અંધાપો
કે નહીં મરણ
જેનું અસ્તિત્વ જ નહિ
એવા આ પદાર્થને આંચકી લઈ શકે.

(૨)

જેનું અસ્તિત્વ જ નથી તે પદાર્થ
જે સ્થાને હતો

તેને કાળા ચોરસથી ચિહ્નિત કરો
એ બની રહેશે સીધોસાદો મરશિયો
એની ચારુ અનુપસ્થિતિનો.
મર્દાનગીભર્યો ખેદ
ચતુષ્કોણમાં પૂરાઈને રહેશે.
(૩)
હવે
બધો અવકાશ
સમુદ્રની જેમ ફૂલે છે
ઝંઝાવાત
કાળા સઢ જોરે પછડાય છે
એ કાળા ચતુષ્કોણ ઉપર
હિમવર્ષાની પાંખ ચક્રાકારે ઘૂમે છે
અને આ દ્વીપ ડૂબે છે
ખારાશના પ્રાચુર્યની નીચે.
(૪)
હવે તમને પ્રાપ્ત થાય છે
રિક્ત અવકાશ
પદાર્થના કરતાં વધારે રમણીય.
એ પાછળ જે જગ્યા મૂકી જાય છે
તેનાથી વધુ સુન્દર
એ છે જગત પહેલાંનું જગત
શ્વેત સ્વર્ગ
બધી શક્યતાઓથી સભર
તમારે અંદર જવું હોય તો
જઈ શકો
ચીસો પાડો
ઊભી આડી
વીજળીનો ઉત્તુંગ દણ્ડ
નગ્ન ક્ષિતિજને ફટકારે છે
અહીં આપણે અટકી જઈ શકીએ

આમેય તે તમે એક જગત
તો રચી જ કાઢયું છે

(૫)

અન્દર ઊઘડેલી આંખના
આદેશને માથે ચઢાવો
ગણગણાટ, ખડખડાટ કે સિસકારના પ્રલોભનને
વશ થશો નહિ
એ છે અસર્જિત વિશ્વ
તમારા ચિત્રફલકના દ્વાર આગળ ટોળે વળીને ઊભું છે.
દેવદૂતો
વાદળના ગુલાબી ઢગ આપે છે
વૃક્ષો જ્યાં ને ત્યાં
પ્રમાદી હરિત કેશને ઘુસાડી દે છે
રાજાઓ જાંબુડી રંગને વખાણે છે
ભૂંગળ વગાડનારને પણ
ઢાળ ચઢાવવાનો આદેશ આપે છે.
વ્હેલ પણ પોતાનું ચિત્ર અંકાય
એવું ઝંખે છે
અન્દર ઊઘડેલી આંખના
આદેશને અનુસરો
કોઈને અન્દર દાખલ થવા દેશો નહિ.

(૬)

જે અસ્તિત્વમાં નથી તે પદાર્થના
પડછાયામાંથી
ધ્રુવ પ્રદેશના અવકાશમાંથી
અન્દરની આંખના આકરા દિવાસ્વપ્નોમાંથી
એક ખુરશી
ખેંચી કાઢો
સુંદર અને નિરુપયોગી
વેરાનમાં ઊભેલા દેવળ જેવી.

એ ખુરશી પર
એક ગેાળાયલેા ટેબલક્લેાથ મૂકેા
વ્યવસ્થાના ખ્યાલ સાથે
સાહસના ખ્યાલને ભેળવેા
ઊભાના આડા સાથે ચાલતા સંઘર્ષની વેદી આગળ
એ શ્રદ્ધાનેા એકરાર બની રહેા
એ
દેવદૂતેા કરતાં શાન્ત
રાજાએા કરતાં ગર્વીલું
વ્હેલ કરતાં વધુ દળદાર
બની રહેા
એનેા ચહેરેા અન્તિમ પદાર્થોનેા બની રહેા.
અમે વિનંતી કરીએ છીએ હે ખુરશી,
તું અન્દરની આંખનાં ઊંડાણુને
અનિવાર્યતાના ચક્ષુપટલને
મરણુની કીકીને
પ્રકટ કર.

૫ એતદ્ એપ્રિલ ૭૯

મજાક

આઈઝાક બાસેવિશ સિન્ગર

(૧)

ન્યૂયોર્કમાં રહેતો કોઈ પોલિશ યહૂદી જર્મન ભાષામાં શા માટે સાહિત્યિક સામયિક પ્રસિદ્ધ કરે? 'શબ્દ' નામનું એ સામયિક આમ તો દર ત્રણ મહિને પ્રસિદ્ધ થાય એવી યોજના હતી પણ વાસ્તવમાં વરસમાં ભાગ્યે જ એ ત્રણ વાર પ્રસિદ્ધ થતું – કોઈક વાર તો આખા વરસમાં માંડ બે અંક નીકળતા – એ છન્નું પાનાંનું નાનું સામયિક હતું. એમાં જે જર્મન લેખકો લખતા તે બધા મને પરિચિત હતા. હિટલર સત્તારૂઢ થઈ ચૂક્યો હતો અને આ બધા લેખકોએ અમેરિકામાં શરણું લીધું હતું. પેરિસ, સ્વિટ્ઝર્લૅન્ડ અને ઑસ્ટ્રેલિયાથી સુધ્ધાં લેખો આવતા હતા. વાર્તાઓ જરા ક્લિષ્ટ શૈલીની આવતી. એમાં આખા પાના જેટલાં લાંબાં વાક્યો આવતાં. ગમે તેટલો પ્રયત્ન કરું છતાં મારાથી એમાંની એકે વાર્તા પૂરી વંચાતી નથી. કવિતામાં નહિ લય કે નહિ પ્રાસ અને મને તો લાગે છે કે એમાં કશું અર્થ જેવું પણ હોતું નહિ.

એનો પ્રકાશક લાઈબફિલ્ડ બેણ્ડેલ ગેલિસિયાનો વતની હતો. એણે થોડાં વર્ષો વિયેનામાં કાઢ્યાં હતાં અને હવે ન્યૂયોર્કમાં શેરબજાર અને જમીન-મિલકતના વેચાણના ધંધામાંથી સારું એવું કમાયો હતો. ઓગણીસ સો ઓગણત્રીસમાં ભયંકર મંદી આવી તે પહેલાં એણે બધા શેર વેચી નાખ્યા હતા. જ્યારે પૈસા વિરલ વસ્તુ બની ગઈ હતી ત્યારે એની પાસે લખલૂટ પૈસો હતો. એમાંથી એ મકાનો ખરીદતો.

મારે એની સાથે ઓળખાણ થઈ કારણ કે એ યિદ્દિશ ભાષામાં 'શબ્દ' જેવું સામયિક પ્રસિદ્ધ કરવા ઇચ્છતો હતો. હું એનો તન્ત્રી થાઉં એવી એની

ઇચ્છા હતી. અમે ઘણીય વાર રેસ્તોરાં તથા કાફેમાં તથા રિવરસાઇડ ડ્રાઇવ પરના એના ઘરમાં ઘણી વાર મળતા. એ સળેખડા જેવો હતો, એનું માથું નાનું હતું અને એના પર એક વાળ નહોતો. એનું મોઢું લાંબું હતું. એનું નાક અણીદાર હતું, એની દાઢી આગળ નીકળી આવી હતી, એના હાથ અને પગ ખૂબ નાના ને નાજુક કોઈ સ્ત્રીના હોય એવા હતા. એની આંખોમાં અમ્બર જેવી પીળાશ હતી. દસ વરસના છોકરા પર કોઈએ મોટા માણસનું માથું મૂકી દીધું હતું એવું એને જોતાં મને લાગતું. એ હમેશાં ભડક રંગનાં કપડાં પહેરતો. જરીબુટ્ટીવાળી ટાઇ એ પહેરતો. લાઇબકિન્ડ બેરન્ડલને ઘણી બધી વસ્તુઓમાં રસ પડતો. એ લેખકોના હસ્તાક્ષર, એમની લખેલી હસ્તપ્રતો એકઠી કરતો, જૂની પુરાણી વસ્તુઓ ખરીદતો. શતરંજનો એ શોખીન હતો. પોતાને એ લહેરીલાલો માનતો અને સારું ખાવાપીવાની રુચિ પણ એણે કેળવેલી હતી. એને નવાં નવાં યાન્ત્રિક સાધનોનો શોખ હતો. કેલેણ્ડરવાળી ઘડિયાળ, બેટરીવાળી ફાઉન્ટન પેન જેવી વસ્તુઓ એને ગમતી. ઘોડાની શરતોમાં એ જુગાર રમતો. સારી જાતનો દારૂ પીતો. એની પાસે સ્ત્રીપુરુષોના યૌનસમ્બન્ધ વિશેનાં પુસ્તકોનો સારો એવો સંગ્રહ હતો. કોઈક ને કોઈક યોજનાઓ એના મનમાં ચાલ્યા જ કરતી – માનવજાતિને બચાવી લેવાની, યહૂદીઓને પેલેસ્ટાઇન પાછું અપાવવાની, કુટુમ્બ જીવનમાં સુધારો કરવાની, લગ્ન સમ્બન્ધનું ગોઠવવાના વિધિને વિજ્ઞાન કે કળાના રૂપમાં ફેરવી કાઢવાની. એનો એક બહુ જ માનીતો ખ્યાલ તે એવા પ્રકારની લોટરીનો હતો જેમાં ઇનામ તરીકે સુન્દર છોકરી મળે જે વિશ્વસ્પર્ધામાં પ્રથમ આવી હોય.

લાઇબકિન્ડ બેરન્ડલની જર્મન પત્નીનું નામ ફ્રીડેલ હતું. એ એના કરતાં ખાસ ઊંચી નહોતી પણ શરીર ભરાવેલું હતું. એના વાળ કાળા અને વાંકડિયા હતા. એ હેમ્બુર્ગમાંના એક રેલવે કામદાર અને ધોબણની દીકરી હતી. એના માતાપિતા આર્યન હતા પણ એ યહૂદી જેવી લાગતી હતી. શ્લેગેલે કરેલા શેક્સપિયરના અનુવાદ વિશે એ કેટલાંય વર્ષોથી શોધનિબન્ધ લખી રહી હતી. એ પોતાનું બધું કામ ઘરે જ કરતી. વધારામાં પોતાના પતિની મદદનીશ તરીકે પણ કામ કરતી. એના પતિને એક રખાત પણ હતી. એનું નામ સારા. એ વિધવા હતી અને એને એક ગાંડી દીકરી હતી. સારા બ્રાઉન્સ્વીલમા રહેતી હતી. લાઇબકિન્ડ બેરન્ડલે એક વાર મને એની ઓળખાણ કરાવી હતી.

લાઇબ્લકિણ્ડ બેણ્ડેલની એક માત્ર ભાષા યિદ્દિશ હતી. જે એ ભાષા નહોતું જાણતું એની સાથે એ યિદ્દિશ જર્મન અને અંગ્રેજીના વિચિત્ર મિશ્રણવાળી ભાષામાં વાત કરતો. શબ્દોની સેળભેળ કરવાની એનામાં અજબ આવડત હતી. સાહિત્ય જોડે એને કશી લેવાદેવા નહોતી એ જાણતા મને ઝાઝી વાર લાગી નહિ. 'શબ્દ'ના સાચા તન્ત્રી તો ફાઇડેલ હતી. યિદ્દિશ ભાષામાં એ સામયિક કદી પણ પ્રકટ થઈ શક્યું નહિ પણ એ માણસનામાં રહેલા કશાક તત્ત્વે મને આકર્ષ્યો. હું એનો તાગ કાઢી શકતો નહોતો તેથી જ કદાચ એની પ્રત્યે આકર્ષાયો હોઇશ. મેં એને ઓળખી લીધો છે એમ મને જ્યાં લાગે ત્યાં વળી એ કોઈ નવો જ તુક્કો લઈને મારી પાસે આવી ચઢે.

લાઈબ્લકિણ્ડ બેણ્ડેલ હમેશાં ડૉ. એલેક્ઝાણ્ડર વાલ્ડેન નામના એક જૂના અને પ્રખ્યાત હિબ્રુ લેખક સાથેના પત્રવ્યવહારની ઘણી વાર વાતો કરતો. એ ફિલસૂફ ઘણાં વર્ષો સુધી બર્લિનમાં રહેલા. ત્યાં એમણે હિબ્રુ વિશ્વકોષનું સમ્પાદન કરેલું. એના શરૂઆતના ખણ્ડો પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ પહેલાં બહાર પડી ચૂકેલા. વિશ્વકોષનું પ્રકાશન એટલાં તો વર્ષો સુધી લંબાયું કે એ એક મજાક થઈ પડી. એવું કહેવાતું કે એનો છેલ્લો ખણ્ડ મરેલાઓના પુનરવતાર અને પયગમ્બરના પુનરાગમન પછી થશે. ત્યારે એમના દરેક નામને ત્રણ ત્રણ તારીખો આપવી પડશે : એની જન્મ તારીખ, મૃત્યુની તારીખ અને કબર-માંથી ઊભા થવાની તારીખ.

શરૂઆતથી જ આ વિશ્વકોષને ડાન નિચેસ્ટરે મદદ કરી હતી. હવે તો એ એંસી વરસનો ઘરડો થઈ ગયો હતો. એલેક્ઝાણ્ડર વાલ્ડેન ડાન નિચેસ્ટરની મદદ પર જીવતો હોવા છતાં ધનિકની જેમ વર્તતો હતો. એને રહેવા ઘર ખાસ્સું મોટું હતું, એની પાસે ઘણા ચિત્રકારોનાં ચિત્રો હતાં, એક બટલર પણ હતો. એલેક્ઝાણ્ડર વાલ્ડેન જ્યારે જુવાન હતો ત્યારે એક ચમત્કાર થયેલો. એક યહૂદી કરોડાધિપતિની દીકરી માથિલ્ડા ઓપેનહાઇમર એની જોડે પ્રેમમાં પડી હતી. એ એની જોડે થોડા જ મહિના રહી અને પછી છૂટાછેડા લઈ લીધા. પણ એલેક્ઝાણ્ડર વાલ્ડેન એક વાર જર્મન કરોડાધિપતિની દીકરીના પતિ હતા અને જર્મન ભાષા લખતા હતા એ હકીકતથી હિબ્રુ ભાષામાં લખનારાઓ પર ભારે પ્રભાવ પડી ગયો. પણ એ એ લોકોની અવગણના કરતો આથી એમની નજરે એ શેખીખોર લાગતો. એ તો યિદ્દિશ બોલવાનું સુધ્ધાં ટાળતો. જોકે આમ તો એ પોલેન્ડના એક નાના ગામડાના રબાઇનો દીકરો હતો. એને આઇન્સ્ટાઇન, ફ્રોઇડ અને બર્ગસોં સાથે આત્મીયતાભર્યા સંબંધો હતા

એમ કહેવાતું.

લાઈબકિણ્ડ બેણ્ડેલ ડૉ. એલેક્ઝાણ્ડર વાલ્ડેન જોડે પત્રવ્યવહાર કરવા શા માટે ઉત્સુક હતો તે તો મને આજ દિવસ સુધી સમજાયું નથી. ડૉ. વાલ્ડેન કદિ પત્રના જવાબ આપતા નથી એવી એમની ખ્યાતિ હતી. અને બેણ્ડેલને એમ બતાવી-આપવું હતું કે એને કોઈ નકારી શકે નહિ. એણે 'શબ્દ'માં લેખ લખવા માટે વાલ્ડેનને પત્ર લખ્યો. એના એ પત્રની કશી નોંધ લેવાઈ નહિ. એણે લાંબા લાંબા તાર કર્યા તોય વાલ્ડેને કશો જવાબ વાળ્યો નહિ. વાત આ તબક્કે પહોંચી પછી બેણ્ડેલે વાલ્ડેનનો પત્ર ગમે તે ભોગે મેળવવાનો દૃઢ નિશ્ચય કર્યો.

ન્યૂયોર્કમાં બેણ્ડેલ પુસ્તકોની સંદર્ભસૂચિ તૈયાર કરનાર હિબ્રુ વિદ્વાન ડોવ બેન ઝેવને મળ્યો. એ ખૂબ વાંચવાને કારણે અડધો આંધળો થઈ ગયો હતો. વાલ્ડેને જે કાંઈ લખ્યું હતું તે આ ડોવ બેન ઝેવને બધું મોઢે હતું. બેણ્ડેલે એને પોતાને ઘેરે નિમંત્રણ આપીને બોલાવ્યો, એને ભાવતું ભોજન કરાવ્યું અને પછી બન્ને જણાએ વીગતે એક એવી યોજના ઘડી કાઢી. ડૉ. વાલ્ડેનને એક પત્ર મોકલવામાં આવ્યો. એ પત્ર ન્યૂયોર્કની એક પૈસાદાર છોકરીએ – કરોડોની વારસદાર છોકરીએ – લખ્યો હોય એવી રીતે મોકલવાનો હતો. એ છોકરીનું નામ રાખ્યું હતું મિસ ઇલિયેનોર સેલિગ્માન બ્રાઉડે. એ પત્ર ખૂબ પ્રેમભર્યો અને ડૉ. વાલ્ડેનના વ્યક્તિત્વ તથા કૃતિઓ માટેના આદરભાવથી પૂર્ણ હતો. એમાં ડૉ. વાલ્ડેનની કૃતિઓ વિશેનું જ્ઞાન ડોવ બેન ઝેવનું, જર્મન પ્રશિષ્ટ કૃતિઓનું જ્ઞાન ફ્રાઇડેલનું અને ખુશામતખોરી બેણ્ડેલની.

લાઈબકિણ્ડ બેણ્ડેલને તરત જ સમજાઈ ગયું કે આટલી ઉંમર છતાં ડૉ. વાલ્ડેન કોઈ પૈસાદાર સ્ત્રી જોડે પરણવાના સ્વપ્નાં સેવતા હતા. અમેરિકાની કરોડાધિપતિ અપરિણીત અને ડૉ. વાલ્ડેનના કામમાં બહુ જ ઊંડો રસ ધરાવનારી આ નારી એને માટે આદર્શ પાત્ર હતી. લગભગ તરત જ આઠ પાનાં જેટલો હાથે લખેલો એક પત્ર વિમાની ટપાલ દ્વારા આવી પહોંચ્યો. ડૉ. વાલ્ડેને પ્રેમનો જવાબ પ્રેમથી વાળ્યો. એમને ન્યૂયોર્ક જવાની ઇચ્છા થઈ આવી.

ફ્રાઇડેલે એક કરતાં વધારે પત્ર લખ્યો નહિ. એણે તો વિરોધ ઊઠાવતાં કહ્યું કે આ આખી વાત જ ગંદી છે અને એને એની જોડે કશી લેવાદેવા નથી.

પણ બેણ્ડેલના હાથમાં એક ચુઠ્ઠી, જર્મનીથી આવેલી એક શરણાર્થી બાઈ આવી ગઈ. એનું નામ હતું શ્રીમતી ઈન્ગે શુલ્ડાઈનર. એ આ તરકટમાં સામેલ થવા તૈયાર હતી. પછી પત્રવ્યવહાર શરૂ થયો. જે ૧૯૩૩થી ૧૯૩૮ સુધી ચાલ્યો. આ વર્ષો દરમ્યાન એક જ વસ્તુને કારણે ડૉ. વાલ્ડેન ન્યૂયૉર્ક જતા અટક્યા — એમને દરિયાઈ મુસાફરી સદતી નહોતી. ૧૯૩૩માં ડાન નિચેસ્ટર લંડન આવીને રહ્યો. એની બર્લિનમાંની બધી સમ્પત્તિ જપ્ત થવામાં હતી. એનો ધન્ધો એના દીકરાએ પચાવી પાડ્યો હતો. એ ડૉ. વાલ્ડેનને સાથે લઈને લંડન આવ્યો. આટલી નાની દરિયાની મુસાફરીમાં પણ ડૉ. વાલ્ડેન એટલા તો માંદા થઈ ગયા કે ડોવર ઊતર્યા ત્યારે એમને ડોળીમાં લઈ જવા પડ્યા.

૧૯૩૮ના ઉનાળાની એક સવારે હું જ્યાં રહેતો હતો ત્યાંથી મને સાત વાગ્યે નીચેના જાહેર ટેલિફોન પર બોલાવવામાં આવ્યો. હું મોડો સૂતો હતો એટલે જાગીને તૈયાર થઈ ત્રણ દાદર નીચે ઊતરીને જતાં મને જરા વાર લાગી. ફોન બેણ્ડેલનો હતો, "મેં તમને જગાડી મૂક્યા ? એ સામેથી બરાડી ઊઠ્યો, "હું જરા મુશ્કેલીમાં આવી પડ્યો છું. આખી રાત મેં એક મટકું સરખું માર્યું નથી. જો તમે મદદ નહિ કરો તો મારું તો આવી જ બન્યું છે. તો તમે મારા નામ પર ચોકડી જ મૂકી દેજો ને મારા આત્માની શાન્તિ માટે પ્રાર્થના પણ કરી લેજો."

"પણ થયું છે શું ?"

"ડૉ. વાલ્ડેન વિમાનમાં અહીં આવી રહ્યા છે. લંડનથી શ્રીમતી શુલ્ડાઈનર પર ઇલિયેનોરને માટે તાર આવ્યો હતો. એમાં ઇલિયેનોરને હજાર ચુમ્બનોની ભેટ મોકલી છે !"

આ બધું શું બની રહ્યું હતું તે સમજતાં મને થોડી વાર લાગી. "તો મારે શું કરવાનું છે ? કોઈ કરોડાધિપતિની વારસદારનો પાઠ ભજવવાનો છે ?" મેં એને પૂછ્યું, "મેં તો જબરો ભાંગરો વાટી નાખ્યો છે ! આ લડાઈ ફાટી*નીકળવાની બીક નહિ હોત તો હું યુરોપમાંથી ભાગી છૂટ્યો હોત. તો હું શું કરું ? હુંયે કેવો ચક્રમ છું ! મને તો કોઈ પાગલખાનામાં પૂરી દેવો જોઈએ. ડૉ. વાલ્ડેનને મળવા કોઈકે તો જવું જ પડશે."

"ઇલિયેનોર કેલિફોર્નિયા આવી શકે."

"પણ એણે તો અમને કહ્યું છે કે આ ઉનાળામાં એ શહેરમાં જ રહેવાની છે. એ જ્યાં રહે છે તે તો એક નાનકડી ઓરડી જ છે. એ કોઈ કરોડાધિપતિની દીકરીનું ઘર ન જ હોઈ શકે. એ તો એમને સમજાઈ જ જશે. એમની પાસે એનો ફોન નંબર પણ છે. શ્રીમતી શુલ્ડાઈનર જો ફોન પર જવાબ આપશે તો બધો ભાંડો ફૂટી જશે. એમનામાં તો સહેજેય મજાક કરવાની કે સમજવાની શક્તિ નથી."

"આવા સંજોગોમાં તો ઈશ્વર પણ કશી મદદ કરી શકે કે કેમ તે વિશે મને શંકા છે."

"તો હું શું કરું? આત્મહત્યા કરીને મરી જાઉં? આજ સુધી તો એમને હવાઈ મુસાફરી કરવાનો ડર લાગતો હતો. અચાનક એ બુઢ્ઢા મૂરખનામાં હિમ્મત આવી ગઈ. જાદુ કરનાર રબાઈ મેસરને હું દશ લાખ ડોલર દાનમાં આપવા તૈયાર છું. એણે એવો જાદુ કરવો જોઈએ કે ડૉ. વાલ્ડેનનું વિમાન દરિયામાં તૂટી પડે. પણ ભગવાનને ને મારે દોસ્તી નથી. આપણને આજે રાતના આઠ સુધીનો જ સમય છે."

"મહેરબાની કરીને મને આમાં સંડોવીશ નહિ."

"મારા મિત્રોમાં કેવળ તમે જ આ બધું જાણો છો. ગઈ રાતે ફ્રાઈસ્લ મારા પર એવી તો રોષે ભરાઈ હતી કે એણે છૂટાછેડા લઈ લેવાની ધમકી સુધ્ધાં આપી હતી. પેલો ડાવ બેન ઝેવ તો હોસ્પિટલમાં છે. મેં હિબ્રુ ભાષાના પણ્ડિતને ફોન કર્યો, પણ ડૉ. વાલ્ડેને એમનું એવું તો અપમાન કર્યું છે કે હવે તો એમની વચ્ચે બાપે માર્યા વેર છે. એટલે તો હોટેલમાં જગ્યા સુધ્ધાં લઈ રાખી નથી, એઓ તો એવી આશા રાખતા હશે કે ઈલિયેનોર એમને વિમાનઘર પરથી સીધી લગ્નમણ્ડપમાં જ લઈ જશે."

"સાચું કહું છું, હું આમાં કશી જ મદદ નહિ કરી શકું."

"કાંઈ નહિ તો આપણે સાથે નાસ્તો તો કરીએ – જો હું કોઈ જોડે વાત ન કરું તો મારું ખસી જ જાય, બોલો, તમને ક્યારે ફાવશે?"

"મારે તો ઊંઘવું છે, ખાવું નથી."

"મારેય ઊંઘવું છે. મેં રાત્રે ઊંઘવાની ત્રણ ટીકડીઓ લીધી હતી. મેં

સાંભળ્યું છે કે ડાન નિયેસ્ટર કોડી સરખી સાથે લીધા વિના જર્મની છોડી ગયા છે, એને પંચ્યાશી થયા; આમ તો ભૂતકાળની જ વ્યક્તિ કહેવાય, એના દીકરાઓ સામા પ્રશિયાના રહેવાસી છે. એઓ અર્ધા વટલાઈ ચૂકેલા છે. જો લડાઈ ફાટી નીકળે તો આ ડૉ. વાલ્ડેન માટે ગળે ઘંટીના પડની જેમ ભાર રૂપ થઈ પડશે. એને હું બધી પરિસ્થિતિ સમજાઉં પણ શી રીતે? તો તો કદાચ એને પક્ષાઘાત થઈ જાય.''

બ્રોડવે પરના એક રેસ્ટોરાંમાં અગિયારેક વાગ્યે મળવાનું અમે નક્કી કર્યું. હું પાછો પથારીમાં પડ્યો ખરો પણ મને ઊંઘ આવી નહિ. મેં થોડાં ઝોકાં ખાધાં. મને થોડું મારા પર હસવું પણ આવ્યું. હું આ કોયડાનો ઉકેલ શોધવાની રમત રમતો રહ્યો. મને કાંઈ બેણ્ડેલ માટે વહી જતું નહોતું, પણ છાપાંમાંની 'ક્રોસ વર્ડ પઝલ' ઊકેલતા હોઈએ એવી રીતે હું એ વિશે વિચારતો રહ્યો.

(૨)

રેસ્ટોરાંમાં હું બેણ્ડેલને એકદમ ઓળખી કાઢી શક્યો નહિ. એણે પીળા રંગનો કોટ, રાતું ખમીસ અને સોનેરી ટપકાંવાળી ટાઈ પહેર્યા હતાં તેમ છતાં એના ચહેરા પર માંદગી પછી દેખાતી હોય છે તેવી ફિકાશ હતી, એ બે હોઠ વચ્ચે લાંબી સિગારને રમાડી રહ્યો હતો. એણે કોન્યાક દારૂ પણ મંગાવી લીધો હતો. એ ખુરશીની ધાર પર બેઠો હતો. હું હજી તો બેસવા જ જતો હતો ત્યાં એણે કહ્યું, 'મને એક રસ્તો જડ્યો છે, પણ તમારે મને મદદ કરવી પડશે. ઈલિયેનોર હમણાં જ એક હવાઈ અકસ્માતમાં મરી પરવારી છે. મેં શ્રીમતી શુન્ડાઈનર જોડે વાત કરી લીધી છે. એઓ મારી વાતને ટેકો આપશે. એ ઘાઘરાવેલા બુઢ્ઢાને વિમાનઘર પરથી હોટેલમાં લઈ જવો – બસ, એટલું જ તમારે કરવાનું છે. તમે ઈલિયેનોરના મિત્ર કે પિતરાઈ છો એવું એને કહેજો. હું એમને માટે ઓરડી રાખીશ અને એક મહિનાનું ભાડું પહેલેથી આપી દઈશ. પછીથી મારી કશી જવાબદારી નહિ. પછીથી ભલે એ લંડન જાય અને કોઈ ઉમરાવની દીકરીને શોધી કાઢે''

''ઈલિયેનોરના મિત્રનો પાઠ તો તુંય મારી જેમ ભજવી શકે.''

''ના, હું એ નહિ કરી શકું. એ તો મને જળોની જેમ વળગેલો

રહેશે. તમારી પાસેથી એને શું મળવાનું હતું – તમારી હસ્તપ્રતો ? તમારે તોપણ એની જોડે થોડા કલાકો જ ગાળવાના છે; પછી તમને એ નહિ પજવે. બહુ બહુ તો હું એને લંડન પાછા વળવા માટેના પૈસા આપી છૂટીશ, તમે મારી જિન્દગી બચાવી લેશો ને એ ઉપકાર હું જિન્દગીભર નહિ ભૂલું. એને તમારું સરનામું આપશો નહિ. તમે શિકાગો કે મિયામીમાં રહો છો એવું કહેજો. એક વખત એવો હતો જ્યારે એમની સાથે અર્ધો કલાક ગાળવા માટે મેં એમની આગળ ધનનો ઢગલો વાળી દીધો હોત. પણ હવે મને એવા અભરખા રહ્યા નથી, મને હવે એમની બીક લાગે છે. હું એમને જોઇશ અને જેવા એઓ ઇલિયેનોરનું નામ બોલશે કે તરત જ હું હસવા માંડીશ. ખરું કહું તો હું અહીં બેઠો બેઠો મારી જાતને જ હસી રહ્યો હતો. વેઇટરને તો એમ જ થયું કે આનું ખસી ગયું લાગે છે."

"બેણ્ડેલ, મારાથી એ નહિ બને."

"બસ, આ તમારો છેલ્લો શબ્દ છે ?"

"મારાથી આવું ફારસ નહિ થાય."

"વારુ ત્યારે, ના એટલે ના. મારે જ બધું કરવું પડશે. હું એને કહીશ કે હું ઇલિયેનોરનો દૂરનો પિતરાઇ છું, એનો ગરીબ સગો છું. એણે જ મને આશ્રય આપેલો. હું કયું નામ રાખું ? લિપમેન ગેઇગર. વિયેનામાં મારા ભાગીદારનું એ નામ હતું. જરા થોભો, મારે ફોન કરવો પડશે."

બેણ્ડેલ સફાળો કૂદીને ટેલિફોન કરવા દોડ્યો. દશેક મિનિટ સુધી એ ત્યાં રહ્યો. કાચના બારણામાંથી હું એને જોઇ શકતો હતો. એ નોટબુકનાં પાંનાં ફેરવતો હતો. એના મોઢા ઉપર વિભિન્ન હાવભાવ દેખાતા હતા. પાછા આવીને એણે કહ્યું, 'મેં હોટેલ નક્કી કરી દીધી છે અને બીજું બધુંય પતાવી દીધું છે. આ બધી જંજાળ હું શા માટે વેઠું ? મારે સામયિક બંધ કરી દેવું છે. હું પેલેસ્ટાઇન જતો રહીશ અને યહૂદી થઈ જઈશ. આ બધા લેખકો ભેજાગેપ છે, એમની પાસે કશું કહેવા જેવું છે જ નહિ. મારા દાદા પચાશેકના હતા ત્યારે દરરોજ મધરાતે ઊઠીને એઓ પ્રાર્થના કરતા. ડૉ. વાલ્ડેન પાંસઠની વયે કોઇ કરોડાધિપતિની છોકરીને ફસાવવા માગે છે. એનો છેલ્લો પત્ર બાઇબલમાં આવે છે તે 'સૉન્ગ ઑફ સૉન્ગ્સ' જ જાણે જોઇ લો !

એના વિશ્વજ્ઞાનકોશની કોને પડી છે? આ શ્રીમતી શુલ્ડાઈનર મૂરખ બાઈ છે અને વળી એ મૂરખનો પાઠ પણ ભજવી જાણે છે!'

"કદાચ એ શ્રીમતી શુલ્ડાઈનરને પરણી જાય."

"એને તો સિત્તેર ઉપર થયાં છે. એ તો વડદાદી થઈ ચૂકી છે. એક વાર એ ફ્રાન્કફૂર્ટમાં શિક્ષિકા હતી...હેમ્બુર્ગમાં – કયાં તે તો હું ભૂલી ગયો છું. બજારમાં વેચાતા હોય છે તેવા પ્રેમપત્રોની એણે નકલ કરી હતી. ઇલિયેનોરનો પાઠ ભજવી શકે એવી કોઈ સ્ત્રી માટે શોધી કાઢવી જોઈએ. યિદ્દિશ અભિનેત્રીઓ વિશે તમે શું ધારો છો?"

"એ લોકોને તો રડવા સિવાય બીજું કશું આવડતું નથી."

"ન્યૂયોર્કમાં કયાંક એમનું સાચું ચાહક કોઈક તો હશે જ – કોઈ પ્રૌઢ કુમારિકા જે આવી રીતે ગોઠવાઈ જવાનું જ ઇચ્છતી હોય. પણ એને શોધવી કયાં? હું તો ખૂબ થાકી ગયો છું. મને બધાંનો કંટાળો આવે છે. આ ફ્રાઇડેલ આમ તો ભણેલીગણેલી છે, પણ એનામાં કલ્પનાનો છાંટો નથી. એ માત્ર ફ્લેગેલ વિશે જ વિચાર્યા કરે છે. સારા તો એની દીકરીમાંથી ઊંચી આવે તો ને! એ લોકોમાં એક નવો રિવાજ છે – એ લોકો દર્દીને પહેલાં ઘેર મોકલાવી દે ને પછી પાછા હોસ્પિટલમાં લઈ જાય. એક મહિનો એ હોસ્પિટલમાં રહે તો એક મહિનો એની મા સાથે. હું એમની સાથે બેસું ને મનેય એવું લાગવા માંડે કે જાણે હું ત્યાં છું જ નહિ. પણ હું આ બધું તમને શા માટે કહી રહ્યો છું? મારા પર જરા મહેરબાની કરો અને મારી સાથે વિમાનઘરે આવો. હું તમારો આ ઉપકાર કદી નહીં ભૂલું. બોલો, આવો છો ને? તમારો હાથ લાવો. આપણે બન્ને ગમે તે રીતે પહોંચી વળીશું. ચાલો, એ નામ પર એક પ્યાલી ઢીંચીએ."

(૩)

હું કાચના પાર્ટિશનની પાછળ ઊભો રહીને વિમાનથી ઊતરતા લોકોને જોતો હતો. બેરડેલ ઊંચોનીચો થતો હતો. એના સિગારમાંના ધુમાડાથી મારો તો દમ ઘુંટાતો હતો. કોણ જાણે શાથી મને એમ લાગતું હતું કે ડૉ. વાલ્ડેન ઊંચા આદમી હશે. પણ એઓ તો નાના, બમણા બાંધાના અને જાડા નીકળ્યા. એમની ફાંદ ખાસ્સી મોટી હતી;. એમનું માથુંય મોટું હતું. ઉનાળાના

ગરમીભર્યા દિવસોમાં એમણે લાંબો કોટ પહેર્યો હતો; એમની ટાઈ હવામાં ફરફર ઊડતી હતી, એઓ પાઈપ પી રહ્યા હતા. એમના હાથમાં બે ચામડાનાં આવરણવાળાં પાટીઆં હતાં. એને જૂની ઢબનાં તાળાં લગાડેલાં હતાં. ભરાવદાર ભ્રમરોની નીચે એમની આંખો કોઈકને શોધી રહી હતી.

બેન્ટલેનો ગભરાટ એ જ નીવડ્યો. એના મોઢામાંથી શરાબની ગંધ આવતી હતી; એ બિલાડી જેમ અવાજ કર્યા કરતો હતો. એણે એના હાથ હલાવ્યા ને બોલી ઊઠ્યો, "આ ડૉ. વાલ્ડેન જ લાગે છે. હું એમને ઓળખું છું. જુઓ તો, એ કેટલા જાડા થઈ ગયા છે. ઊંચાઈ કરતાં પહોળાઈ વધારે છે. વરડો બકરો જ જોઈ લો."

ડૉ. વાલ્ડેન સીડી પરથી ઉપર આવ્યા ત્યારે બેન્ટલે ધક્કો મારીને મને એની તરફ હડસેલ્યો. હું તો ભાગી જવા ઇચ્છતો હતો. પણ મારાથી એ બની શક્યું નહિ. એને બદલે હું એમના તરફ આગળ વધ્યો અને પૂછ્યું, "આપ ડૉ. વાલ્ડેન ?"

ડૉ. વાલ્ડેને પોતાની મૂછોની નીચે મૂકી, પોતાના કાળા કાળા દાંત વચ્ચેથી પાઈપ બહાર કાઢી ને એ સળગતી હતી છતાં એને ખિસ્સામાં સેરવી દીધી અને કહ્યું, 'હા.'

મેં અંગ્રેજીમાં વાત કરતાં કહ્યું, 'ડૉ. વાલ્ડેન, હું ઇલિયેનોર મેલિગ્મેન આડિનેા મિત્ર છું. એક અકસ્માત થયો છે. એમનું વિમાન તૂટી પડ્યું.' હું જલદી જલદી બોલી ગયો. મારું ગળું અને તાળવું સૂકાવા લાગ્યાં.

મને તો થયું કે મામલો વિફરશે, પણ એઓ તો એમની ભરાવદાર ભ્રમર નીચેથી મારી સામે તાકી રહ્યા. એમણે કાન આગળ હાથ ધર્યો અને મને જર્મન ભાષામાં જવાબ વાળ્યો, "તમે જરા એ મને ફરીથી કહેશો ? હું તમારું અમેરિકી અંગ્રેજી સમજી શક્યો નહિ."

"એક દુર્ઘટના બની છે – ભારે મોટી દુર્ઘટના ! બેન્ટલે યિદ્દિશમાં એમને કહેવા માંડ્યું, "તમારી મિત્ર કેલિફોર્નિયાથી અહીં વિમાનમાં આવી રહી હતી ને વિમાન તૂટી પડ્યું, એ સીધું દરિયામાં જ પડ્યું, બધા જ ઉતારુઓ મરી ગયા – સાફેસાફ મરી ગયા."

"ક્યારે ? કેવી રીતે ?"

"ગઈ કાલે – સિત્તેર નિર્દોષ માનવીઓ – એમાંની ઘણી ખરી તો બાળકોની માતાઓ હતી." જર્મન લહેકા સાથે બેણ્ડેલે કહ્યું, "હું એનો નજીકનો મિત્ર હતો, આ યુવાન ભાઈ પણ. તમે અહીં આવવાના છો એવું અમે સાંભળ્યું હતું. અમે તમને તાર કરવાના હતા, પણ બહુ મોડું થઈ ચૂક્યું હતું. આથી અમે તમને આવકારવા અહીં આવ્યા. અમારે માટે તો આ બહુ ગૌરવનો પ્રસંગ છે, પણ આવા ભયંકર સમાચાર તમને આપવાનું અમારે માટે હૃદયવિદારક થઈ પડયું છે." બેણ્ડેલ હાથ હલાવતો ગયો અને ડૉ. વાલ્ડેન બહેરા હોય તેમ એમના કાનમાં જોરથી બરાડતો ગયો.

ડૉ. વાલ્ડેને માથેથી હેટ ઉતારી અને પોતાના સામાન પર મૂકી. આગળથી એમને ટાલ પડી ગઈ હતી, પણ પાછળ ભૂખરા સોનેરી વાળનો ગુચ્છો હતો. એમણે ખિસ્સામાંથી મેલો અને ચોળાઈ ગયેલો રૂમાલ કાઢ્યો અને કપાળ પરથી પરસેવો લૂછ્યો. મને એવું લાગ્યું કે હજી વાત એમને બરાબર સમજાઈ નહોતી. હજી એઓ મનમાં એ વિશે વિચાર કરી રહ્યા હતા. એમના મોઢા પરની ચામડી લબડી પડી હતી; એમના મોઢા પર ધૂળ હતી, કપડાં ચોળાઈ ગયાં હતાં અને દાઢી પણ વધી ગઈ હતી. એમના શરીરમાંથી દવાના જેવી વાસ આવતી હતી. એના નાકમાં અને કાન પર વાળ હતા. થોડી વાર પછી એમણે જર્મનમાં કહ્યું, 'હું તો એને અહીં ન્યૂયોર્કમાં મળવાનો હતો. એ કેલિફોર્નિયા શા માટે ગઈ?'

'ધંધા માટે. એ ધંધો કરતી. બહુ મોટી રકમનો મામલો હતો અને અહીં અમેરિકામાં તો કહે છે જ ને કે ધંધો પહેલો, પછી મોજમજા. એ અહીં તમને મળવા ઉતાવળે દોડી આવવાની હતી પણ ભાગ્યમાં એ નિર્માયું નહોતું.' બેણ્ડેલ આ બધું એકીશ્વાસે બોલી ગયો. છેલ્લે છેલ્લે તો એનો અવાજ લગભગ ફાટી ગયો. 'એણે મને બધું જ કહ્યું હતું. તમારી તો એ પૂજક હતી, ડૉ. વાલ્ડેન, પણ માણસ ધારે કંઈ અને ઈશ્વર કરે કંઈ. એંશી તંદુરસ્ત લોકો – જુવાન સ્ત્રીઓ અને માસૂમ બાળકો – હજી તો પા પા પગલી માંડતાં હતાં ત્યાં – "પણ તમે કોણ છો તે હું પૂછી શકું?' ડૉ. વાલ્ડેને પૂછ્યું.

'મિત્ર મિત્ર. આ જુવાન યિદ્દિશ લેખક છે.' બેણ્ડેલે મારી તરફ આંગળી ચીંધીને કહ્યું, 'એ યિદ્દિશ છાપામાં અને બીજે બધે લખે છે. મને તો

એનાં નામેય મોઢે ચડતાં નથી. બધું જ માતૃભાષામાં લખે છે. જેથી અદના આદમી પણ સમજી શકે. અહીં ઘણા યિદ્દિશ બોલનાર છે. એમને માટે અંગ્રેજી તો શુષ્ક ભાષા. વતનની ભાષામાં જે રસ છલકાય છે તે વિના એમને ન ચાલે.'

'હં.'

બેણ્ડલે કહ્યું, 'ડૉ. વાર્ડન, અમે તમારા માટે હોટેલમાં રૂમ રાખી છે. અમે તમારા દુઃખમાં પૂરેપૂરા સહભાગી છીએ. ખરેખર બહુ કરુણ ઘટના બની છે. એનું નામ શું હતું? કુમારી પ્રાઇડ—સેલિક્સન. ખરેખર એ એક અદ્ભુત નારી હતી. સ્વભાવે નરમ, વર્તનમાં પૂરી સલુકાઈ ને સુંદર પણ ખરી. એને હિબ્રુ અને બીજી દસ ભાષા આવડતી હતી. એકાએક મશીનમાં કશું તૂટી ગયું, એક સ્ક્રૂ ઢીલો પડી ગયો અને આ સંસ્કૃતિની સમૃદ્ધિનો અંત આવી ગયો. આવી છે આખરે માનવીની દશા. એ છે માત્ર એક તણખલું, રજકણ, પરપોટો.'

ડૉ. વાર્ડેનના ગૌરવભર્યા વ્યવહાર માટે હું આભારી હતો. એમણે વિલાપ કર્યો નહિ, ચીસ પાડી નહિ, એમની ભમ્મરો ઊંચી કરી અને રાતી નાની નસોનાં જાળાંવાળી સજળ આંખ અચરજ અને વહેમથી અમારી સામે તાણી રહ્યા. એમણે પૂછ્યું, 'પુરુષો માટેનાં સન્ડાસ ક્યાં છે? આ મુસાફરીથી મને ઊલટી થવા જેવું થાય છે.'

'ત્યાં પણે.' બેણ્ડલે ચાંટો પાડીને કહ્યું. 'અમેરિકામાં સંડાસોનો તોટો નથી. મારી સાથે ચાલો ડૉ. વાર્ડન. આપણે રસ્તામાં એક સંડાસ આગળથી જ પસાર થયા હતા.' બેણ્ડલે એક પેટી ઉપાડી, મેં બીજી ઉપાડી. અમે ડૉ. વાર્ડેનને સંડાસ તરફ દોરી ગયા અને એમણે સંડાસમાં ખૂબ વાર લગાડી.

મેં કહ્યું, "એમનો વ્યવહાર તો સજ્જનને છાજે એવો જ હતો.'

'ચાલો, આફતની પળો તો પસાર થઈ ગઈ. મને તો એમ હતું કે એઓ બેભાન થઈ જશે. હું એમને તરછોડવાનો નથી. એમને ન્યૂયૉર્ક જ્યાં સુધી રહેવું હોય ત્યાં સુધી ભલે રહે. કદાચ એઓ મારા સામયિક 'શબ્દ' માટે લખેય ખરા. હું એમને મુખ્ય તંત્રી બનાવીશ. હાઇમ્સ તો આ બધાથી બહુ કંટાળી ગઈ છે. લેખકો પુરસ્કાર માગે છે અને પત્રોમાં ક્રોધ ઠાલવે છે.

જો એકાદ શબ્દ ખોટો છપાયો કે એકાદ લીટી ઊડી ગઈ તો તમારું આવી બન્યું. હું એમને અઠવાડિયાના ત્રીસ ડૉલર આપીશ. એમને જે મનમાં આવે તે લખે. આપણે આ સામયિક અડધું જર્મનમાં અને અડધું યિદ્દિશમાં છાપીશું. તમે બન્ને જણા તંત્રી તરીકે કામ કરો. ફાઇડેલ વ્યવસ્થાપકનું કામ કરશે. તમે શું વ્યવસ્થાપક જ કહો છો ને ?'

'તમે જ તો કહેતા હતા કે ડૉ. વાલ્ડેનને યિદ્દિશ પ્રત્યે તિરસ્કાર છે.'

'આજે એમને તિરસ્કાર છે આવતી કાલે એને ચાહતા થઈ જશે. આ બધા બુદ્ધિશાળીઓને તો તમે થોડાં વખાણ કરો અને થોડા પૈસા આપો એટલે ખરીદી લઈ શકાય.'

'હું યિદ્દિશ લેખક છું એવું તમારે એમને કહેવું નહોતું જોઈતું.'

'અરે ભાઈ એવી તો હજારો વાતો છે જે મારે નહોતી કરવી જોઈતી. પહેલી વાત તો એ કે મારે જન્મવું જ જોઈતું નહોતું, બીજી વાત એ કે મારે ફાઇડેલને પરણવું જોઈતું નહોતું, ત્રીજી વાત એ કે મારે આ ફારસ શરૂ જ નહોતું કરવું જોઈતું, ચોથી વાત એ કે...... મેં તમારા નામનો ઉલ્લેખ નથી કર્યો એટલે એઓ તમને કદી ઓળખી કાઢશે નહિ. આ બધાનું મૂળ મને મોટા માણસોને માટે આદર છે એમાં રહ્યું છે. મને લેખકો હંમેશાં ગમ્યા છે. જો કોઈનું છાપામાં કે સામયિકમાં કશું છપાય તો મારે મન તો એ દેવ. હું તો એ બધું બાઇબલની જેમ વાંચું. મેં ડૉ. વાલ્ડેનનું લખાણ એક સામયિકમાં વાંચેલું એટલે તો એમનું વ્યાખ્યાન સાંભળવા હું ગાંડાની જેમ દોડેલો. આ જ રીતે હું ફાઇડેલને પણ મળ્યો. લો, આ ડૉ. વાલ્ડેન આવ્યા.'

ડૉ. વાલ્ડેનના પગ લથડતા હોય એમ લાગ્યું. એમનું મોઢું પીળું પડી ગયું હતું, પાટલૂનનાં બટન બંધ કરવાનું એઓ ભૂલી ગયા હતા. એઓ અમારી સામે તાકી રહ્યા અને કંઈક બબડ્યા. પછી, 'માફ કરજો' એવું બોલ્યા અને ફરી સંડાસ તરફ ગયા.

(૪)

ડૉ. વાલ્ડેને મારું સરનામું અને ટેલિફોન નંબર માગ્યા અને મેં એમને આપ્યા. હું આવા વિદ્વાન માણસને ઠગી નહિ શકું. એઓ ન્યૂયોર્ક

આવ્યા એના બીજે જ દિવસે બેણ્ડેલ મેક્સિકો જવા ઊપડી ગયા. હમણાંના એઓ વારે વારે મેક્સિકો જાય છે. ત્યાં એમની કોઈ રખાત હોય એવો મને વહેમ છે અને કદાચ ધંધોધાપો પણ કરતા હશે. એઓ કંઈક વિલક્ષણ રીતે વેપારી અને કળાના શોખીનનો ભેગો પાઠ ભજવી જાણે છે. જર્મનીના એક યહૂદી લેખક માટે વિસા મેળવવા એઓ વૉશિંગ્ટન ગયા અને ત્યાં ઍરોપ્લેનના ભાગો બનાવવાની ફૅક્ટરીના એઓ એકાએક ભાગીદાર બની ગયા. એનો માલિક પોલેન્ડનો યહૂદી હતો. અને એ ચામડાના ધંધામાં હતો એને આ વિમાન બિમાનની કશી ખબર નહોતી. મને સમજાયું કે આ અર્થશાસ્ત્ર, ઉદ્યોગ અને કહેવાતી વ્યવહારુ બાબતની દુનિયા તે સાહિત્ય અને ફિલસૂફીની દુનિયા કરતાં વધારે નક્કર તો નહોતી જ.

એક દિવસે હું જમીને ઘેર આવ્યો ને જોયું તો એક ચિઠ્ઠી પડી હતી. ડૉ. વાલ્ડેનનો સન્દેશો હતો, તેઓ મને મળવા આવી ગયા હતા. મેં એમને ફોન કર્યો. સામેથી એમનો તોતડાતો, સસણીવાળો અવાજ સંભળાયો. એઓ મારી જોડે જર્મનના પ્રભાવવાળી યિદ્દિશ ભાષામાં વાત કરતા હતા. મારા નામનો એમણે ખોટો ઉચ્ચાર કર્યો. એમણે કહ્યું, 'તમે ઘેર આવો, હું ઘેરે જ છું.'

બેણ્ડેલે ડૉ. વાલ્ડેનને શહેરને બીજે છેડે જૂની ઢબની યહૂદી હોટેલમાં રાખ્યા હતા. અમે બન્ને એને સામે છેડે રહેતા હતા. હું સબવેમાં થઈને લફાયેત સ્ટ્રીટ પહોંચી ગયો ને ત્યાંથી ચાલીને હોટેલ પર ગયો. એની પરસાળ રબ્બાઈઓથી ભરેલી હતી. એ લોકોની કંઈક પરિષદ ચાલતી હોય એવું લાગ્યું. એ લોકો ગેબર્ડિન અને મખમલની ટોપીઓ પહેરીને આમથી તેમ લટાર મારતા હતા. હાથથી હાવભાવ કરતા હતા. દાઢીના વાળ ખેંચતા હતા અને બધા એકી સાથે બોલી ઊઠતા હતા. લિફ્ટ દરેક માળ આગળ અટકતું હતું અને એના ખુલ્લા બારણામાંથી મેં એક નવવધૂની છબી પાડવામાં આવતી હતી તે જોયું. નોકરો મિજબાની પતી ગયા પછીનો કચરો સાફ કરતા હતા. મેં ડૉ. વાલ્ડેનના ઓરડાનું બારણું ખખડાવ્યું. એઓ બહાર આવ્યા. એમણે પગની ઘૂંટી સુધી પહોંચે એવો બર્ગણ્ડીના જેવા રાતા રંગનો બાથરોબ પહેર્યો હતો. એના પર ટપકાં ટપકાં હતાં. પગમાં અવાજ કરતાં સપાટિયાં હતાં. ઓરડામાંથી તમાકુની, ઊંઘવાની દવાની અને માંદગીની ઉબાઈ ઊઠેલી વાસ આવતી હતી. એઓ સહેજ ફૂગરાઈ ઊઠેલા ફિક્કા

અને મૂંઝાયેલા જેવા લાગતા હતા. એમણે મને પૂછ્યું, 'તમે જ શ્રીમાન– શું તમારું નામ – "શબ્દ" સામયિકના તંત્રી છો ?'

મેં એમને મારું નામ કહ્યું.

'તમે પેલા છાપામાં લખો છો ?'

હું જે છાપામાં લખતો હતો તેનું મેં એમને નામ કહ્યું.

'ઠીક ઠીક.'

એમણે વારે વારે મારી સાથે જર્મન ભાષામાં બોલવાનો પ્રયત્ન કર્યો. આખરે યિદ્દિશમાં બોલવા લાગ્યા. એઓ જે ગ્રામવિસ્તારના હતા તેનો રણકો એમાં હતો. એમણે કહ્યું, 'આ તે કેવી આફ્ત. એ શા માટે એકાએક ઊડીને કેલિફોર્નિયા ગઈ ? મારે તો આ મુસાફરી કરવી કે નહિ તે વિશેનો નિર્ણય લેતાં વર્ષો લાગે. કાન્ટની જેમ મને મુસાફરીનો ગભરાટ ભારે. મારા એક મિત્ર પ્રો. મોન્ડેકે – પેલા પ્રખ્યાત મોન્ડેકના સગા – મને ટીકડીઓ આપી હતી ખરી પણ એથી તો મારો પેશાબ બંધ થઈ ગયો. મને તો એમ જ થયું કે મારી છેલ્લી ઘડી આવી લાગી. હું મરી જાઉં અને એરોપ્લેન મારા શબ્દને ન્યૂયોર્ક લઈ આવે તો કેવું સારું એવો મને વિચાર આવ્યો. પણ મારે બદલે એ ચાલી ગઈ. હજી આ વાત મારે ગળે ઊતરતી નથી. મેં તો આજુબાજુમાં કોઈકને પૂછ્યું પણ ખરું પણ આવા વિમાની અકસ્માતની કોઈને ખબર નહોતી. મેં એનો નંબર શોધીને ફોન કરી જોયો. કોઈ ડોશીએ જવાબ આપ્યો. એ સાવ બહેરી હશે, એના બોલવામાં કશો ઢંગધડો નહોતો. એરપોર્ટ પર તમારી સાથે જે સહેજ ઠીંગણા ભાઈ હતા તે કોણ ?'

'લિપમેન ગેઈગર.''

'ગેઈગર ? અબ્રાહમ ગેઈગરનો પૌત્ર ? એ લોકો તો યિદ્દિશ બોલતા નથી. મોટા ભાગના તો વટલાઇને ખ્રિસ્તી થઈ ગયા છે.'

'આ ગેઈગર તો પોલેન્ડના છે.'

'એને ને ઇલિયેનોરને શો સંબંધ ?'

'મૈત્રીનો.'

'હું તો સાવ મૂંઝાઈ ગયો છું.' ડૉ. વાલ્ડેન અડધું પોતાને ઉદ્દેશીને બોલતા હોય તેમ બોલ્યા. 'મેં શેક્સપિયર વાંચ્યો છે એટલે મને અંગ્રેજી આવડે છે. મેં એમનું "ટેમ્પેસ્ટ" નાટક મૂળ અંગ્રેજીમાં ઘણી વાર વાંચ્યું છે. એ એની સૌથી મહાન કૃતિ છે. એની દરેક પંક્તિમાં ઊંડો મર્મ રહેલો છે. દરેક રીતે જોતાં એ શ્રેષ્ઠ કળાકૃતિ છે. કેલિબન ખરેખર ફિટમર જ છે. પણ અહીં અમેરિકામાં તો અંગ્રેજી એવું બોલે છે કે સાંભળીએ તો ચીની જ લાગે. એ લોકો બોલે છે એમાંનો મને તો એકેય શબ્દ સમજાતો નથી. ઈલિયે-નોરને કાંઈ કુટુંબ જેવું ખરું ?'

'દૂરનાં સગાંવહાલાં છે થોડાં પણ મને ખ્યાલ છે ત્યાં સુધી એમની સાથે એને કશો સંબંધ નહોતો.'

'એની માલમિલકતનું શું થશે ? ઘણું ખરું પૈસાદાર લોકો તો વસિયતનામું કરતા હોય છે. મને એવા તેવામાં કશો રસ છે એવું નહિ – ના રે, મુદ્દલે રસ નથી. અને એના મૃતદેહનું શું થયું ? ન્યૂયોર્કમાં એનો દફનવિધિ નથી થવાનો ?'

'એનું શરીર તો દરિયામાં ક્યાંક તળિયે જઈને બેઠું છે.'

'કેલિફોર્નિયાથી ન્યૂયોર્ક દરિયા પર થઈને ઊડ્યું ?'

'એમ લાગે છે કે પૂર્વ તરફ જવાને બદલે વિમાન પશ્ચિમ તરફ ઊડ્યું.'

'એવું તે શી રીતે બને ? છાપામાં ક્યાંય વિમાન તૂટી પડવાના સમાચાર આવ્યા હતા ? કયા છાપામાં, ક્યારે ?'

'મને તો લિપમેન ગેઈગરે કહ્યું એટલી ખબર છે, એ એનો મિત્ર હતો હું નહિ.'

'શું ? આ બધું કોયડા જેવું લાગે છે. પોતાના સ્વભાવની વિરુદ્ધ જઈને કોઈએ કશું કરવું નહિ જોઈએ. એક વાર ઈમેન્યુઅલ કાન્ટ કોનિગ્સબર્ગથી પ્રુશિયાના બીજા કોઈ એક શહેરમાં જવા નીકળ્યા. હજુ તો થોડેક જ દૂર ગયા હશે ત્યાં વરસાદ પડ્યો, વીજળીના કડાકા થયા, વાદળ ગર્જ્યાં. એટલે એમણે તો તરત પાછા વળવાનો હુકમ આપી દીધો. મને આ મુસાફરી ફારસ જ થઈ પડશે એવું ઊંડે ઊંડે લાગ્યા કરતું હતું. મારે અહીં કશું જ

કરવાનું નથી, કાંઈ કરતાં કાંઈ નહિ. પણ મારી આ સ્થિતિમાં વિમાનમાં લંડન જઈ શકું નહિ, સ્ટીમરમાં જવાનું એથીય ખતરનાક. હું તમને સાચી વાત કરું. હું મારી સાથે પૈસાબેસા લાવ્યો નથી. મારા મહાન મિત્ર અને મને મદદ કરનાર ડાન નિયેસ્ટર હવે પોતે જ બિચારા શરણાર્થી જેવા છે. હું વિશ્વજ્ઞાનકોશ માટે કામ કરતો હતો પણ એ તો બધું રહ્યું બર્લિનમાં — એની હસ્તપ્રત સુધ્ધાં. નાઝીઓએ અમારી ઓફિસમાં ટાઇમબોમ્બ મૂકયો હતો. અમે સહેજ માટે બચી ગયા નહિ તો અમારા ફૂરચેફૂરચા ઊડી ગયા હોત. હું ન્યૂયોર્કમાં છું એની કોઈને ખબર છે ખરી? પેલું લોકો કહે છે તેમ હું અહીં ગુપ્ત વેશે આવ્યો છું પણ હવે આ સંજોગોમા છાપાં-વાળાને ખબર આપવામાં આવે તો ઠીક. મારે અહીં ઘણા દુશ્મનો છે પણ કયાંકથી એકાદ મિત્ર નીકળી આવે ખરો.'

'હું ધારું છું કે ગેઈગરે છાપામાં ખબર આપ્યા છે ખરા.'

'કયાંય મારો ઉલ્લેખ દેખાતો તો નથી. મેં બધાં છાપાં મંગાવીને જોયાં.'

ડો. વાલ્ડેને ખુરશી પર પડેલો યિદ્દિશ છાપાંઓનો ઢગલો ચીંધી બતાવ્યો.

'હું મારાથી બનતું બધું કરીશ.'

'મારી ઉંમરે આવું સાહસ કરવું ન જોઈએ. એ તમારા શ્રીમાન ગેઈગર છે કયાં?'

'એમને તરત મેકિસકો જવું પડયું. એઓ થોડા જ વખતમાં પાછા ફરશે.'

'મેકિસકો? ત્યાં એઓ શું કરે છે? તો મારો અન્ત આવી લાગ્યો. મને મરણનો ભય નથી પણ મારે આ જંગલી શહેરમાં દટાવું નથી. લંડન કાંઈ ઓછું ધમાલિયું નથી તે છતાં ત્યાં મારે થોડા પરિચિતો તો છે.'

મેં કહ્યું, 'તમે તો ઘણું જીવવાના છો ડો. વાલ્ડેન! હિટલરનું પતન થશે તે પણ તમે જોશો.'

'શા સારુ? હજી હિટલરને આ પૃથ્વી પર ઘણું બગાડવાનું બાકી છે. પણ મેં તો બધી જ કરવા જેવી ભૂલો કરી નાખી છે. ઘણી બધી. આ

કમનસીબ મુસાફરી કાંઈ કરુણ ઘટના નથી, મજાક છે મજાક. અરે, મારી જિન્દગી જ એક મજાક છે, આદિથી તે અન્ત સુધી.'

'તમે તો યહૂદી વાચકોને, માનવજાતને ઘણુ બધું આપ્યું છે.'

'કચરો. એમાં કશો માલ નથી. તમે એલિયેનોરને અંગત રીતે ઓળખતા હતા ?'

'હા–ના. મેં એને વિશે સાંભળ્યું જ હતું.' 'મને તમારો એ ગેઈગર જરાય ગમતો નથી – મૂરખ ! તમે યિદ્દિશ છાપાંઓમાં શું લખો છો ? એમાં લખવા જેવું છેય શું ? આપણે ફરી જંગલ તરફ દોડી રહ્યા છીએ. હોમો-સેપિયને દેવાળું કાઢ્યું છે. બધાં જ મૂલ્યો નષ્ટ થઈ ચૂક્યાં છે. સાહિત્ય, વિજ્ઞાન, ધર્મ બધાંનો જ ખાત્મો બોલી ગયો છે.'

ડૉ. વાલ્ડેને એમના ખિસ્સામાંથી એક કાગળ કાઢ્યો. એના પર કૉફીના અને સિગારેટની રાખના ડાઘ હતા. એમણે કાગળને એક આંખ બંધ કરીને બારીકાઈથી તપાસ્યો. એમનાં નસકોરાં ફૂલી ગયાં. 'મને તો પહેલેથી જ વહેમ હતો કે એલિયેનોર નામની કોઈ વ્યક્તિનું અસ્તિત્વ જ નથી.'

(૫)

એક ઢળતી સાંજે હું પૂરાં કપડાં પહેરીને આડે પડખે થઈને મારો આળસુ સ્વભાવ, મારા પડી રહેલાં કામ, ઇચ્છાશક્તિનો અભાવ – આ બધાંનો વિચાર કરતો હતો ત્યાં નીચે મને ફોન પર બોલાવ્યો. હું દોડતો દોડતો ત્રણ દાદર ઊતરી ગયો, રીસિવર ઊંચક્યું. કોઈ અજાણ્યા અવાજે મારું નામ ઉચ્ચાર્યું. એ અવાજે કહ્યું, 'હું ડૉક્ટર લિન્ડર બોલું છું. તમે ડૉ. એલેક્ઝાણ્ડર વાલ્ડેનના મિત્ર છો ?'

'હું એમને મળ્યો છું ખરો.'

'ડૉ. વાલ્ડેનને હૃદયરોગનો હુમલો થયો છે. એઓ બેથ આરોન હોસ્પિટલમાં છે. એમણે તમારો ફોન નંબર અને નામ આપ્યાં. તમે એમના સગા છો ?'

'ના, હું કાંઈ એમનો સગો નથી.'

'એમનું કોઈ સગુંવહાલું અહીં છે ?'

'મને નથી લાગતું કોઈ હોય.'

'એમણે મને પ્રો. આલ્બર્ટ આઇન્સ્ટાઇનને ફોન કરવા કહ્યું. પણ ત્યાંથી તો કોઈ જવાબ આપતું નથી. મને આવા બધા સંદેશા પહોંચાડવાનો વખત નથી, આવતી કાલે હોસ્પિટલમાં આવજો. એઓ જનરલ વોર્ડમાં છે. હાલ પૂરતી તો એથી વધારે સગવડ અમે આપી શકીએ તેમ નથી. હું દિલગીર છું.'

'એમની તબિયત વિશે તમને શું લાગે છે?'

'સ્થિતિ બહુ સારી નથી. ઘણા રોગો ભેગા થયા છે. તમે એમને બાર અને બે વચ્ચે અથવા છ અને આઠ વચ્ચે મળજો. બસ ત્યારે.'

ફ્રાઇડેલને ફોન પર બોલાવવા માટે મેં સિક્કો શોધ્યો પણ ખિસ્સામાં માત્ર પચાસ સેન્ટ અને બે ડોલરની નોટ જ હતી. હું પરચૂરણ લેવા બ્રોડવે ગયો. પરચૂરણ મેળવીને હોટલમાં ટેલિફોન કરવા જાઉં એટલામાં તો અડધો કલાક થઈ ગયો. ફ્રાઇડેલને ફોન પર બોલાવી પણ નંબર ના લાગ્યો. બીજા પા કલાક સુધી હું એનો એ નંબર ફેરવતો રહ્યો પણ દર વખતે 'એંગેજ' આવ્યા કરતો હતો. બાજુના બૂથમાં એક બાઈ સિક્કાઓની હાર ગોઠવીને ઊભી હતી. એણે મારી સામે એવી રીતે જોયું કેમ જાણે કહેતી ન હોય કે તમારું કશું વળવાનું નથી. એ ફોનમાં બોલ્યે જતી હતી અને હાથમાંની સિગારેટ હલાવીને હાવભાવ કરતી હતી. રહી રહીને એ એના બ્લિચ કરેલા વાળને આંગળી સાથે ગૂંચવ્યા કરતી હતી. એના રંગેલા રાતા નખ માનવજીવનની કરુણતાના જેટલી જ તીવ્ર લાલસાને પ્રકટ કરતા હતા.

મેં પેનીનો સિક્કો શોધી કાઢ્યો અને મારું વજન કર્યું. એ કાંટા પ્રમાણે મારું વજન ચાર પાઉન્ડ ઓછું થયું. એમાંથી મારા નસીબનું કાર્ડ બહાર આવ્યું. તેમાં લખ્યું હતું, 'તમારામાં શક્તિ છે પણ તમે એને વેડફી નાખો છો.'

મેં નક્કી કર્યું કે એકાદ વાર હજી પ્રયત્ન કરી જોઉં અને જો હજી 'એન્ગેજ' આવે તો તરત ઘરે ચાલ્યો જઈશ.

ફોન જોડાયો ખરો. મેં ફ્રાઇડેલનો મરદ જેવો અવાજ સાંભળ્યો. એ જ

ક્ષણે પેલી ખ્લિચ કરેલા વાળવાળી અને રંગેલા નખવાળી ઉતાવળે ભૂથ છોડી ગઈ. એણે મારી સામે આંખ મિચકારી. મેં કહ્યું, 'શ્રીમતી બેણ્ડેલ, તમને ખલેલ પહોંચાડી તે બદલ દિલગીર છું. ડૉ. વાલ્ડેનને હૃદયરોગનો હુમલો થયો છે. એમને બેથ આરોન હૉસ્પિટલમાં લઈ ગયા છે. તેઓ જનરલ વૉર્ડમાં છે.

'અરે મારા ભગવાન, આ મજાકનું સારું પરિણામ નહિ આવે તે હું જાણતી જ હતી. મેં તો બેણ્ડેલને ચેતવ્યો પણ હતો. આ તો અપરાધ જ કહેવાય. સોએ સો ટકા અપરાધ, પણ એવો જ છે બેણ્ડેલ. એના મનમાં તરંગ આવે પછી કયાં અટકવું તેની એને ખબર પડે નહિ. એ કયૂબામાં થોડા દિવસ રોકાવાનો હતો. તમે કયાંથી બોલી રહ્યા છો?'

'બ્રોડવેના એક ડ્રગ સ્ટોરમાંથી.' 'તમે અહીં આવી શકો તો સારું. આ કાંઈ હસી કાઢવા જેવી વાત નથી. મને પોતાને હું દોષિત લાગું છું. એ પહેલો પત્ર લખવાની મારે ના જ કહી દેવાની હતી. તમે અહીં આવોને, હજુ કાંઈ મોડું થયું નથી, હું રાતે બે પહેલાં ઊંઘતી નથી.'

'બે વાગ્યા સુધી તમે શું કરો છો?'

'વાંચું છું, વિચારું છું, ચિંતા કરું છું.'

'આ સાંજ તો વેડફાઈ જ ગઈ માનો', હું મનમાં વિચારતો હોઉં તેમ બબડચો. રિવરસાઇડ ડ્રાઇવ પરનું બેણ્ડેલનું ઘર ઝાઝું દૂર નહોતું. ત્યાંનો દરવાન મને ઓળખતો હતો. હું ચૌદમે માળે સીધો પહોંચ્યો અને ઘંટડી દબાવતાંની સાથે જ ફ્રાઇડેલે બારણું ખોલ્યું.

ફ્રાઇડેલ કદમાં નીચી, ભરાવદાર નિતમ્બવાળી અને કંઈક જાડા લાગતા પગવાળી હતી. એનું નાક સહેજ વાંકું હતું, એની ભૂખરી આંખો પર પુરુષોની લાગે એવી ભમર હતી. એ હમેશાં ઘેરા રંગનાં કપડાં પહેરતી. એના મોઢા પર કોઈ દિવસ મેં પાવડર કે લિપસ્ટીકના લપેડા જોયા નથી. હું બેણ્ડેલને મળવા જતો ત્યારે તે અચૂક તરત જ અડધો કપ ચા લઈ આવતી, થોડી વાતો કરીને વળી પાછી ચોપડીઓ અને હસ્તપ્રતોમાં ખોવાઈ જતી. બેણ્ડેલ મજાકમાં કહેતોય ખરો, 'તંત્રી હોય તેવી પત્ની પાસે તમે શેની આશા રાખી શકો? એક કપ ચા બનાવી લાવે છે તેય ચમત્કાર જ ગણો ને!'

આ વખતે ફ્રાઇડેલે ધોળું સ્લીવલેસ ફ્રૉક ને ધોળી મોજડી પહેર્યાં

હતાં. એણે લિપસ્ટીક લગાડી હતી. એ મને દિવાનખાનામાં લઈ ગઈ. કોફી ટેબલ પર ફળ પડયાં હતાં, એક કૂજામાં કશુંક પીવાનું હતું, એક પ્લેટમાં કશુંક ખાવાનું હતું. ફ્રાઇડેલ જર્મન ઉચ્ચારણ સાથે અંગ્રેજી ભાષા બોલતી. એણે મને સોફા પર બેસવાનું કહ્યુંઅને એ એક ખુરશી પર બેઠી. એણે કહ્યું, 'આનો આવો કરુણ અંજામ આવશે એ હું પહેલેથી જાણતી જ હતી. આ તો આપણી જોડે સેતાનનું જ કાવતરું હતું. ડો. વાલ્ડેન મરી જશે તો એને માટે બેણ્ડેલ જવાબદાર લેખાશે. બુઢ્ઢાઓ ભારે રોમાન્ટિક હોય છે. એ લોકો એમની વય અને શરીરની સ્થિતિની વાત ભૂલી જાય છે. પેલી મૂરખ શુલ્ડાઇનરે એમને એવી રીતે લખ્યું કે એઓ ભ્રાન્તિને વશ થાય એમાં કશી નવાઈ નહોતી. એમ તો કોઈને પણ મૂરખ બનાવી શકાય – સંતને સુધ્ધાં.'

બેણ્ડેલને પણ કોઈ મૂરખ બનાવી શકે એવું મારા મનમાં કોઈક બબડયું. મેં કહ્યું, 'તમારે વાતને આટલી હદે આગળ વધવા નહોતી દેવી જોઈતી.'

ફ્રાઇડેલે એની જાડી ભમરો ઊંચે ચઢાવી છાસિયું કર્યું. 'બેણ્ડેલ એના મનમાં આવે તેમ વર્તે છે. એ કાંઈ મારી સલાહ પૂછતો નથી. એ બહાર-ગામ જતો રહે છે અને શા હેતુથી જાય છે એ ખરેખર હું જાણતી નથી. એ મેક્સિકો જવાનો હતો. એણે છેલ્લી ઘડીએ જાહેર કર્યું કે એ હવાના રોકાશે. એને હવાના કે મેક્સિકોમાં કશું કામ નથી. તમે કદાચ એને વિશે મારા કરતાં વધારે જાણતા હશો. એનાં પરાક્રમોની એ તમારી આગળ બડાશ મારતો હશે.'

'જરાય નહિ. એ કયાં ગયો અને કોને મળશે એને વિશે મને સહેજ સરખો ખ્યાલ નથી.'

'મને થોડો ખ્યાલ છે ખરો પણ એની વાત શા માટે કરવી ! એ બધી એની તરકીબો હું જાણું છું.'

થોડી વાર સુધી ચૂપકીદી છવાઈ ગઈ. ફ્રાઇડેલે આ રીતે મારી જોડે વાત કરી નહોતી. અમારી વચ્ચે જે થોડી વાત આ પહેલાં થઈ હતી તે જર્મન સાહિત્ય વિશે, સ્લેગેલે કરેલા શેક્સપિયરના અનુવાદ વિશે, કેટલીક જર્મન બોલીમાં વપરાતી યિદ્દિશ કહેવતો વિશે. ફ્રાઇડેલે

શોધી કાઢ્યું હતું કે આ કહેવતો જૂની જર્મન ભાષામાંથી આવી હતી. ફ્રેન્ચ લોકોમાંય કેટલાક સારા માણસો હોય છે એમ હું કહેવા જતો હતો ત્યાં ટેલિફોનની ઘંટડી રણકી. ફ્રાઇડેલ ધીમી ગતિએ ચાલીને ફોન પાસે જવાબ આપવા બેઠી. એ બહુ ધીમે અવાજે બોલતી હતી પણ એ બેણ્ડેલ જોડે વાત કરતી હતી તે હું વર્તી ગયો હતો. એ હવાનાથી બોલી રહ્યો હતો. ફ્રાઇડેલ તરત જ ડો. વાલ્ડેનની માંદગીના સમાચાર આપશે અને મારી અહીંની મુલાકાત વિશે કહેશે એમ હું ધારતો હતો પણ એ બેમાંની એકે વાતનો એણે ઉલ્લેખ કર્યો નહિ. એ બેણ્ડેલ જોડે કટાક્ષમાં વાત કરતી હતી: 'ધન્ધો? હાસ્તો. એક અઠવાડિયું? જેટલો સમય લેવો હોય તેટલો લેજે ને. સોદો? તો ખરીદી લે, કેમ નહિ? હું? હું રાબેતા મુજબ મારું કામ કરું છું. બીજું કરવાનું છેય શું?'

એ બોલતાં બોલતાં મારા તરફ કટાક્ષપાત કર્યા કરતી હતી. એ સમજણપૂર્વકનું હસી. મને એમ લાગ્યું કે એ મારા તરફ જોઈને આંખ મીંચકારતી હતી. મને વિચાર આવ્યો કે આ તે કેવી અજબ તરેહની રાત. હું ઊભો થયો અને સહેજે ખંચકાતો બાથરૂમ તરફના બારણા ભણી જવા લાગ્યો. એકાએક મેં જે કર્યું એનાથી હું પોતે જ મુંઝાઈ ગયો. મેં ઝૂકીને એની ગ્રીવાને ચૂમી લીધી. એનો ડાબો હાથ મારા હાથને વળગી પડ્યો અને એને જોરથી દબાવવા લાગ્યો. એના મુખ પર જુવાનીની તાજગી દેખાઈ, સાથે સાથે તે દાંતિયા કરતી હોય તેમ પણ લાગ્યું. એ જ વખતે એણે ફોન પર પૂછ્યું; 'બેણ્ડેલ, તું હવાના કયાં સુધી રોકાવાનો છે?'

અને એ ઊભી થઈ અને મજાક કરતી હોય તેમ રીસીવર મારા કાનને અડાડ્યું. મેં બેણ્ડેલના નાકમાંથી બોલાતા શબ્દો સાંભળ્યા. એ હવાનામાં મળેલી પુરાણી વસ્તુઓની વાતો કરતો હતો અને ત્યાંનાં નાણાંનો અહીંનાં નાણાં જોડેનો તફાવત સમજાવતો હતો. ફ્રાઇડેલ મારા તરફ ઝૂકી એટલે અમારા કાન એકબીજાને અડચા. એના વાળની લટ મારા ગાલને ગલગલિયાં કરતી હતી. એનો કાન મને લગભગ દઝાડવા લાગ્યો. હું નાના કિશોરની જેમ શરમાઇ ગયો. એક જ ક્ષણમાં મારી બાથરૂમ જવાની જરૂરિયાત મને અકળાવી મૂકે એટલી હદે વધી ગઈ.

બીજે દિવસે સવારે ફ્રાઇડેલ હોસ્પિટલમાં ગઈ ત્યારે એને ડો. વાલ્ડેનના મૃત્યુના સમાચાર આપવામાં આવ્યા. તેઓ મધરાતે અવસાન પામ્યા હતા. ફ્રાઇડેલે

કહ્યું, 'આ તે કેવી ક્રૂરતા ! મારો અંતરાત્મા મને છેવટ સુધી ડંખ્યા કરશે.'

બીજે દિવસે યિદ્દિશ છાપાંઓએ એમના મરણના સમાચારને ચમકાવ્યા. ડૉ. વાલ્ડેન ન્યૂયૉર્ક આવ્યા ત્યારે એમણે હિબ્રુ સાહિત્યને જે વિશિષ્ટ અર્પણ કર્યું હતું તેની નોંધ સરખી લેવાની આ જ છાપાંઓએ ના પાડી હતી. અંગ્રેજી છાપાંઓએ પણ એમને શ્રદ્ધાંજલિ આપી હતી. છપાયેલા ફોટા કાંઈ નહિ તો ત્રીસ વરસ જૂના હતા. એમાં ડૉ. વાલ્ડેન જુવાન અને રંગીલા લાગતા હતા. માથે વાળના ઝૂલ્ફા હતા. ન્યૂયૉર્કના હિબ્રુ ભાષાના લેખકો એમના દુશ્મન હોવા છતાં એમના દફનવિધિની વ્યવસ્થા કરતા હતા, એવો છાપામાં અહેવાલ હતો. દુનિયાને બધે છેડે તારથી આ સમાચાર પહોંચી ગયા હોવા જોઈએ. બેણ્ડેલે ફ્રાઇડેલને હવાનાથી ફોન કરીને કહ્યું કે બધા કાર્યક્રમો રદ કરીને એ સીધો ન્યૂયૉર્ક આવવા નીકળશે.

ન્યૂયૉર્કમાં આવ્યા પછી એણે મારી જોડે ફોન પર એક કલાક વાત કરી. એણે મને વારે વારે એક જ વાત કહ્યા કરી : 'ડૉ. વાલ્ડેનના મૃત્યુ માટે એ જવાબદાર નથી. એ તો લંડન રહ્યા હોત તો ત્યાં મરી ગયા હોત. કોઈ ક્યાં મરી જાય એનું શું મહત્ત્વ ! એઓ કાંઈ હસ્તપ્રતો પાછળ મૂકી ગયા છે કે કેમ એ જાણવાની એને ઇન્તેજારી હતી. એ 'શબ્દ'નો વિશેષાંક કાઢવાની વેતરણમાં હતો. એ અંક ડૉ. વાલ્ડેનને અર્પણ કરવો એવું એના મનમાં હતું. હવાનામાંથી એણે શગાલનું ચિત્ર એક શરણાર્થી પાસે ખરીદ્યું હતું. એ કોઈક આર્ટ ગેલેરીમાંથી ચોરાયું હશે એવું એણે મારી આગળ કબૂલ કર્યું. એણે કહ્યું, 'નાઝીઓ એને ઉઠાવી લઈ ગયા હોત્ તો ? એના કરતા આ શું ખોટું ? "મેજિનોટ લાઇન" તો બે પૈસાના તમાકુ જેટલીય કિંમતનીય નથી રહી. હિટલર પેરિસ આવી પહોંચ્યો જ જાણો.'

જે દેવતમાં દફનવિધિ થવાનો હતો તે બેણ્ડેલના ઘરની નજીક જ હતું. મેં બેણ્ડેલ અને ફ્રાઇડેલને દેવળના પ્રવેશદ્વાર આગળ મળવાનું નક્કી કર્યું હતું. હિબ્રુમાં લખનારા, યિદ્દિશમાં લખનારા બધા જ લેખકો ત્યાં હાજર હતા. ટૅક્સીઓ આવ્યે જતી હતી. ક્યાંકથી એક નાની સરખી સ્ત્રી એક સુકલકડી છોકરીને લઈને આવી. એ વિક્ષુબ્ધ લાગતી હતી. થોડી થોડી વારે ઊભી રહી જઈને એ જમીન પર પગ પછાડતી હતી. પેલી સ્ત્રી એને આગળ ચાલવા પ્રોત્સાહન આપ્યા કરતી હતી. એ બેણ્ડેલની રખાત સારાહ હતી માદીકરીએ દેવળમાં દાખલ થવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ દેવળ ખીચોખીચ ભરાઈ ગયું હતું.

થોડી વાર પછી બેણ્ડેલ અને ફ્રાઇડેલ રાતી મોટરમાં આવ્યાં. એણે રેતીના રંગનો સુટ અને હવાનાની ભડક રંગની ટાઇ પહેરી હતી. એ તાજગીભર્યો લાગતો હતો. તડકાને કારણે એની ચામડી ઘઉંવર્ણી થઇ ગઇ હતી. ફ્રાઇડેલે કાળાં વસ્ત્રો પહેર્યાં હતાં. એણે પહોળી કિનારની હેટ પહેરી હતી. મેં બેણ્ડેલને કહ્યું કે પ્રાર્થનાખંડ ભરાઇ ચૂક્યો હતો. એણે કહ્યું, 'મૂરખ જેવું બોલશો નહિ. અમેરિકામાં બધું કેમ ચાલતું હોય છે તે તમે હમણાં જ જોશો.'

દરવાનના કાનમાં એણે કશુંક કહ્યું અને એ અમને જગ્યા કરીને આગલી હરોળ સુધી લઇ ગયો. બનાવટી મીણબત્તીઓનો મંદ પ્રકાશ પથરાયેલો હતો. શબપેટી મંચની બાજુમાં જ રાખવામાં આવી હતી. એક નાની કાળી મૂછોવાળો જુવાન રબાઇ માથે નાની ટોપી પહેરીને ઊભો હતો. એનો રંગ પોમેડથી ચળકતા એના વાળ જોડે ભળી જતો હતો. એ અંગ્રેજીમાં પ્રશંસા-વાક્યો બોલ્યો. ડો. વાલ્ડેન વિશે એને ઝાઝી ખબર હોય એવું લાગ્યું નહિ. હકીકતો અને તારીખોનો એ ગોટાળો કરતો જ ગયો. ડો. વાલ્ડેનની કૃતિઓનાં નામો બોલતાં પણ એણે ભૂલો કરી. પછી બકરાની દાઢી જેવી ધોળી દાઢી-વાળા એક વૃદ્ધ રબાઇ જર્મન ભાષામાં બોલ્યા. એ જર્મનીથી આવેલા શરણાર્થી હતા. એમણે હિબ્રુમાં લાંબા લાંબા પરિચ્છેદો ટાંક્યા. એણે ડો. વાલ્ડેનને યહૂદી ધર્મના આધારસ્તમ્ભ કહીને ઓળખાવ્યા. એમણે એવો દાવો કર્યો કે ડો. વાલ્ડેન એમનું વિશ્વજ્ઞાનકોશનું કામ પૂરું કરી પ્રસિદ્ધ કરવા અહીં આવ્યા હતા. એ કામ માટે એમણે એમના જીવનનાં શ્રેષ્ઠ વર્ષો સમર્પિત કરી દીધાં હતાં. 'નાઝીઓને મન માખણ કરતાં તોપનું મહત્ત્વ ઘણું છે' રબાઇ ગંભી-રતાપૂર્વક બોલ્યા, 'પણ તાલમડના ધર્મગ્રંથને અનુસરનારા આપણે યહૂદીઓ હજી શબ્દના પ્રભાવમાં શ્રદ્ધા ધરાવીએ છીએ.' ડો. વાલ્ડેન, એમનું સ્વાસ્થ્ય કથળેલું હોવા છતાં, અમેરિકા આવ્યા હતા તે જેને માટે એમણે એમનું આખું જીવન અર્પી દીધું હતું તે વિશ્વજ્ઞાનકોશના છેલ્લા ખણ્ડો પ્રકાશિત કરવા. એ કામ માટે ઉદાર હાથે ફાળો આપવાની એમણે ભાવિકજનોને વિનન્તી કરી. એમણે ગજવામાંથી રૂમાલ બહાર કાઢ્યો અને ચશ્માના ધૂંધળા કાચ પાછળના એક આંસુને લૂછ્યું. એમની પાછળ વિલાપ કરનારાઓમાં અહીં જગતભરનો પ્રેમ પ્રાપ્ત કરનાર પ્રોફેસર આલ્બર્ટ આઇન્સ્ટાઇન પણ છે. એઓ મરનારના નિકટના મિત્ર હતા. લોકોમાં આછો ગણગણાટ થયો અને બધાં ડોક ફેરવીને જોવા લાગ્યાં. કેટલાક તો એ વિશ્વવિખ્યાત વિજ્ઞાનીનું દર્શન કરવા અર્ધા ઊભા થઇ ગયા.

જર્મન રબાઈના પ્રવચન પછી ન્યૂયોર્કના એક હિબ્રુ સામયિકના તંત્રીએ એમને અંજલિ આપી. પછી ગાયકવૃન્દનો નેતા ઊભો થયો. એણે ૭ ખૂણિયા હેટ પહેરી હતી, બુલડોગ જેવો એનો ચહેરો હતો. 'પરમ કરુણાળુ પરમેશ્વર'વાળું ભજન એણે કરુણ પણ બુલંદ સ્વરે ગાયું.

મારી પાસે કાળાં વસ્ત્રો પહેરેલી એક યુવાન સ્ત્રી બેઠી હતી. એના વાળ પીળા રંગના હતા અને એના ગાલ રાતા હતા. એની આંગળી પર ખાસ્સા મોટા હીરાવાળી એક વીંટી હતી. જ્યારે રબાઈ અંગ્રેજીમાં બોલી રહ્યા હતા ત્યારે એણે મોઢા પરનું આછું આવરણ ઊંચું કરીને રૂમાલથી નાક સાફ કરી લીધું હતું. વૃદ્ધ રબાઈ જર્મનમાં બોલી રહ્યા હતા ત્યારે એ બંને હાથ જોડીને રડવા લાગી હતી. ભજન ગાનારે જ્યારે લલકારીને ગાયું, 'શાન્તિ મળજો સ્વર્ગમાં એમને' ત્યારે ગામડા ગામની સ્ત્રીની જેમ મોકળા મને એ ડૂસકાં ભરવા લાગી. હમણાં જ જાણે બેભાન બની જવાની હોય તેમ એ વળી ગઈ. એનું મોઢું આંસુથી તરબોળ થઈ ગયું. એ કોણ હશે? મને સહેજ અચરજ થયું. મને ખબર હતી ત્યાં સુધી ડો. વાલ્ડેનના કોઈ સગાંવહાલાં અહીં નહોતાં. મને બેણ્ડેલના શબ્દો યાદ આવ્યા: 'અહીં ન્યૂયોર્કમાં જ ક્યાંક એના સાચા ચાહક હશે જેને એમને માટે ખરો પ્રેમ હશે.' મને બહુ પહેલાંથી સમજાઈ ચૂક્યું હતું કે જે કોઈનું ફળદ્રુપ ભેજું શોધી કાઢે છે તેનું ક્યાંક અસ્તિત્વ તો હોય જ છે.

વિધિ પૂરો થયા પછી બધા એક પછી એક એ શબપેટી આગળથી પસાર થયા. મેં મારાથી આગળ પ્રોફેસર આલ્બર્ટ આઇન્સ્ટાઇનને જોયા. છબિમાં જોયા હતા તેવા જ એઓ લાગતા હતા. એઓ સહેજ ઝૂકી ગયા હતા. એમના વાળ લાંબા હતા. એઓ શબપેટી આગળ થોડીક વાર ઊભા રહ્યા અને અસ્પષ્ટ શબ્દોમાં અલવિદા બોલ્યા. પછી મેં ડો. વાલ્ડેનની છેલ્લી ઝાંખી કરી લીધી. વિધિ કરનારાઓએ મોઢા પર પાવડર લગાડ્યો હતો. રેશમી ઓશિકાં પર એમનું માથું ટેકવેલું હતું. એનું મોઢું મીણનું બન્યું હોય તેવું ધોળું ફક અને અક્કડ હતું. દાઢી તાજી જ કરેલી હતી. મૂછના છેડાને વળ ચઢાવેલો હતો. એમની આંખને ખૂણે સ્મિતનો આભાસ હતો. કેમ જાણે એઓ કહેતા નહિ હોય, ઠીક, મારી જિન્દગી તો એક મોટી મજાક હતી – આદિથી તે અંત સુધી.

ભાષા – પ્રાતિભાસિક દૃષ્ટિબિંદુ

સુરેશ જોષી

(ગતાંકથી ચાલુ)

આજના Structural linguisticsમાં આ Structure શબ્દ એક પાયાની સંજ્ઞા બની રહે છે. આ સંજ્ઞા પણ 'Gestalt' સંજ્ઞાની જેમ સંદિગ્ધ છે. એક બાજુથી એ જીવવિજ્ઞાનનો સંકેત સૂચવે છે : એ અમુક પુદ્‌ગલની એકતાને સૂચવે છે; એને એનું Functional આગવાપણું હોય છે, એના વિકાસના તથા પરિવેશ પ્રત્યેની પ્રતિક્રિયાના ઉચિત નિયમો હોય છે. બીજી બાજુથી આ સંજ્ઞા એક ગાણીતિક વિભાવનાને પણ ચીંધે છે. એ ગાણીતિક એકતા, જેમાં અમુક નિશ્ચિત મોડેલને આધારે અમુક ઘટકોનું સંયોજન થયું હોય એવી વ્યવસ્થાને સૂચવે છે. આમ આ સંજ્ઞા બે જુદા જુદા મોડેલ સૂચવે છે, જે isomorphic નથી. આ બે મોડેલ વચ્ચેનો સંબંધ તે એક ભારે રસભરી દાર્શનિક સમસ્યા છે. જીવવિજ્ઞાનના મોડેલને હમેશાં ગાણીતિક મોડેલ અપેક્ષિત હોય છે કે કેમ એ પ્રશ્ન પણ ચર્ચવા જેવો છે.

ભાષાવિજ્ઞાન આ સમસ્યાનું કદાચ નિરાકરણ કરી આપે છે. જો આ ભાષાને Formalize કરતું હોય તો, એ ભલે વિરોધાભાસભર્યું લાગે, એને એક natural object તરીકે લેખવું વધુ ઉચિત છે. આપણે ભાષાના જીવનકાળની વાત તો કરતા હોઈએ છીએ. આમ છતાં, ભાષાવિજ્ઞાન આ 'structure' સંજ્ઞાના અર્થને વિશિષ્ટ મોભો આપે છે, જે ગાણીતિક ભલે નહિ હોય, પણ formal તો છે જ, એને એક closed system તરીકે જોવામાં આવે છે જેમાં–એમાંના એક ઘટકમાં થતો કશો ફેરફાર બીજા ઘટકોમાં ફેરફાર લાવે છે, અને જેમાં એ systemની ઉત્તરોત્તર સ્થિતિઓમાં થતો ફેરફાર એ વિશેની નિશ્ચિત સ્વરૂપની આગાહી કરી શકાય એ પ્રકારનો હોય છે.

પણ આવા Syntactical structure (પદવિન્યાસની સંરચના)થી સંકલિત થતા ઘટકો કયા હોય છે? પરંપરાગત વ્યાકરણ સૂચવે છે તેમ એ અમુક વિશિષ્ટ શબ્દો નથી હોતા. જો structure રૂપગત (formal) હોય તો એમાં સંકલિત થતા ઘટકો abstract જ હોય; એમની વ્યાખ્યા એમના વિશિષ્ટ ગુણધર્મોને આધારે બંધાતી નથી, પણ એ વ્યવસ્થાની અંદરના એમના પારસ્પરિક સમ્બન્ધને આધારે બંધાતી હોય છે. આમ એમની વાસ્તવિકતા સાપેક્ષ અને negative સ્વરૂપની હોય છે. સોસ્યૂર કહે છે કે ભાષામાં માત્ર ભેદો હોય છે, કોઈ positive term હોતી નથી. અણુ વિશે આધુનિક epistemology આવું જ કંઈક કહેશે. Classical physicsમાં વાસ્તવિકતાની આવી વ્યાખ્યા આપવામાં આવી છે: એ વ્યક્તિમત્તાની વિભાવના જે બિલકુલ સ્વાયત્ત હોય છે અને system જે બિલકુલ unified હોય છે તે વચ્ચેની એક અવાન્તર સ્થિતિ છે. આનો અર્થ એ નથી કે abstract concrete તરફથી પીઠ ફેરવી લે છે; એથી ઊલટું, એ તો જરા વાંકેચૂકે રસ્તે થઈને concrete તરફ જ જાય છે. આદર્શ પદાર્થ તે વાસ્તવિક પદાર્થનું સત્ય છે; જેમ સાપેક્ષતાવાદનો સિદ્ધાન્ત તે અણુ-બોમ્બનું સત્ય છે. આમ છતાં abstract જે concreteને જઈને ફરીથી મળે છે ને ફરીથી શોધે છે તે સાદાસીધા ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષથી ઉપલબ્ધ થતું કે પ્રાથમિક સ્વરૂપની ટેકનિકથી પમાતું concrete નથી. અણુબોમ્બ તે કાંઈ દીવાળીમાં ફોડવાનું દારૂખાનું નથી. આમ ભાષાવિજ્ઞાન શબ્દોથી નિરપેક્ષ એવું ભાષાનું બીજું લક્ષણ શોધવા આગળ વધે છે; બોલાતી ભાષા અવાજોનો સમૂહ છે. જ્યારે જેનું પૃથક્કરણ થાય છે તે ભાષા ધ્વનિઘટકોની વ્યવસ્થા છે.

વાસ્તવમાં સોસ્યૂરનું ભાષાવિજ્ઞાન phonology આગળ આવીને અટકે છે. એનું ઘટક phoneme છે, જેની વિભાવના ભાષાના phonemeની સમગ્ર વ્યવસ્થાના અનુલક્ષમાં કરવામાં આવી હોય છે. જો individuality નહિ હોય તો content તો હોવી જ જોઈએ, પણ Troubets–koi કહે છે તેમ આ content એની સાથે સમ્બદ્ધ એવી વિશિષ્ટતાઓનો સમૂહ હોય છે. એટલે કે એને બીજા phonemeથી જુદો પાડનાર બધાં લક્ષણો હોય છે. અલબત્ત, આ લક્ષણોને પણ બોલાતા શબ્દઅવાજની સાથેના સમ્બન્ધમાં ઓળખાવવાં જોઈએ. એ બધાં ઉચ્ચારણનાં લક્ષણો હોય છે. (દા. ત.'ર'ના જુદાં જુદાં ઉચ્ચારણો vibrant, fricative, rolled). પણ ભાષાવિજ્ઞાનીઓ એ વાત પર ભાર મૂકે છે કે બોલતી વેળાએ શબ્દોની શૃંખલામાં જે અવાજ થાય છે તે

point of reference તરીકે લેખવાનું છેતરામણું નીવડે તેમ છે; કારણ કે એ phonemeના approximate realizationથી વિશેષ કશું હોતું નથી. આથી જ કેટલાક મનોવૈજ્ઞાનિકો (દા. ત. જ્યોર્જ એ. મિલર) phonemeની વ્યાખ્યા અવાજની frequencyના spectrographic measurementથી આપવાનું પસંદ કરે છે. એમાં actual- -acoustic datumને લક્ષમાં લેવામાં આવે છે.

. .

બ્લૂમફિલ્ડે કહ્યું છે : "કોઈ phonemeનું મહત્ત્વ અવાજનાં મોજાં-ઓના actual configurationમાંથી ઊભું થતું નથી, પણ ભાષામાંના આ configuration અને બીજા configuration વચ્ચેના ભેદમાંથી ઊભું થાય છે. આમ એક Phonemeને બીજા phoneme સાથે શો નિશ્ચિત સ્વરૂપનો સમ્બન્ધ છે તેને આધારે એનાં લક્ષણો બાંધવામાં આવે છે : એ સમ્બન્ધ વિરોધ અને સાદૃશ્યના હોઈ શકે, એ બધી જુદી જુદી શાખાનાં સંમિશ્રણોના હોઈ શકે, substitution અને confusionના પણ હોઈ શકે. આને પરિણામે એ phonemeને phonemeના કોષ્ટકમાં અમુક ચોક્કસ સ્થાન આપવામાં આવે છે. જેમાંની કેટલીક ખાલી જગ્યાઓ નવા તત્ત્વના સમ્ભવિત ઉદ્ભવનો નિર્દેશ કરતી હોય છે. આમ phonology એ ઘટકોના પારસ્પરિક સમ્બન્ધો પર આધાર રાખતી વ્યવસ્થા છે. Trousbetskoi એને 'a theory of oppositions' કહીને ઓળખાવે છે.

Structuralismના ઉદ્દામવાદી પુરસ્કર્તાઓ functionalismને જરા શંકાની નજરે જુએ છે. એમને મન functionalismની વિભાવના જીવ-વિજ્ઞાનમાંની બંધારણ વિશેની વિભાવનામાંથી ઉછીની લીધેલી અને સંદિગ્ધ સ્વરૂપની છે. આમ છતાં કોઈ પણ systemમાં પારસ્પરિક સમ્બન્ધો, કાર્યો તથા સહઅસ્તિત્વના ખ્યાલને એકબીજાથી અળગા રાખવાનું મુશ્કેલ તો છે જ. હેરિસ આ functionના ખ્યાલને સાવ નકારી કાઢે છે; એ પ્રયોજન સિદ્ધ કરવાની વાતને જ સ્વીકારતા નથી; પણ જો એમ કહીએ તો ભાષા અમુક પ્રયોજનને સિદ્ધ કરે જ છે એ હકીકતનો સ્વીકાર નહિ કરવા જેવું થશે. આથી તો પછી semanticsને લક્ષમાં લેવાનું પણ કશું કારણ રહેશે નહિ. બહુ ઉદ્દામવાદી નહિ એવા સંરચનાવાદીઓ છેક આવું કરતા નથી. એમને મતે Phoneme શબ્દો

શબ્દો વચ્ચેનો ભેદ પ્રકટ કરી આપવાનું સાધન છે, આથી અર્થનું સંક્રમણ સિદ્ધ થાય છે.

કોઈ પણ સંરચનાની વ્યવસ્થામાં વિરોધનું મહત્ત્વ એની કાર્યસાધકતાને આધારે નક્કી થાય છે. (દા. ત. ગોળ અને ગોળ – આથી અર્થભેદ સિદ્ધ થાય છે.) ભાષામાં જે કાંઈ વધારાનું છે તેનો લોપ થતો જાય છે અને જે અનિવાર્ય છે તેના પર જ ભાર મૂકાતો જાય છે. છતાં આ તબક્કે હજી semanticsને એના સાચા અર્થમાં લક્ષમાં લેવામાં આવ્યું નથી તે નોંધવું જોઈએ. શબ્દસમવાયમાં Phonemeને એક વિશિષ્ટ ઘટક રૂપે ઓળખી કાઢવામાં આવે છે. એનું મહત્ત્વ એટલામાં જ સમાયેલું છે. 'Troubetskoi કહે છે: 'Its meaning is its power to distinguish and differentiate itself.'

આ બધાંને પરિણામે ભાષાનો information themeને આધારે વિચાર કરવો શક્ય બની રહે એવું લાગે. આનું કારણ એ છે કે ભાષા પોતાના સિવાય બીજા કશાની માહિતી આપતી નથી, કારણ કે સંકેતોના સંક્રમણથી ભાષા દ્વારા, કશા અર્થનું સંક્રમણ કર્યા વિના, વ્યવહાર ચલાવી શકાય. બીજી રીતે કહીએ તો માનવ વ્યવહાર અહીં Quantitatively measured informationના mechanical communication પૂરતો સીમિત રહે છે. આ information theory વાસ્તવમાં તો engineering theory છે. સંદેશાનું વહન કઈ રીતે કરવું તે મુખ્ય પ્રશ્ન છે. આ સંદેશો અમુક સંકેતોનો બનેલો હોય છે જેને પારખી લેવાના હોય છે, પણ જેને સમજવાના હોતા નથી. તાર મોકલનારો જ્યારે સંદેશો મોકલે છે ત્યારે 'Father deceased' કે 'Father released' એને માટે તો સરખું જ હોય છે, પણ જેને આ સંદેશો મળે છે તેને માટે તો એથી ખાસ ફેર પડી જતો હોય છે. આ દૃષ્ટિએ જોતાં informing એટલે માત્ર appearance of a selected stimulus in an essemble of distinguishable stimuli. આ રીતે જોઈએ તો ભાષાને statisticsની પદ્ધતિએ તપાસી શકાય. માત્ર phoneme પરત્વે જ નહિ પણ શબ્દો અને પદવિન્યાસ પરત્વે પણ frequency rate કાઢી શકાય, આથી lexicography અને વ્યાકરણનો પણ phonology સાથે statisticની પદ્ધતિથી અભ્યાસ થઈ શકે.

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva the male, and Shakti, the female These two divine powers created Man and Woman

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents At this a divine voice spoke asking them to undertake penance The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath

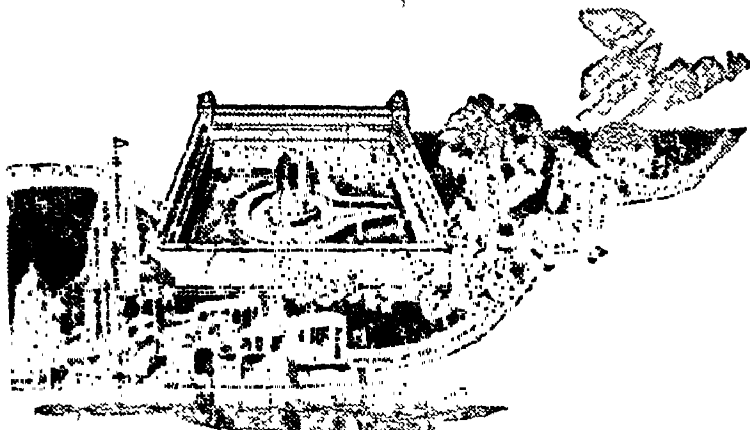
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः।
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



MAFATLAL GROUP



આવા અભ્યાસમાં structuralism અને cybernetics સાથે મળીને કામ કરતાં હોય છે. આ positivistic જમાનાની માગને ભાષાવિજ્ઞાન અહીં વશ વર્તતું લાગે છે. આથી ભાષા એવો પદાર્થ બની રહે છે જેનું સૈદ્ધાંતિક દૃષ્ટિએ પૃથક્કરણ થઈ શકે અને વ્યવહારમાં manipulation થઈ શકે. આથી જ તો translation machinesની રચના શક્ય બની છે. હવે બે મુદ્દા વિચારવાના રહે છે: ભાષાના કેટલાંક પાસાં આવા અભિગમને અનુકૂળ નહિ પણ નીવડે અને આ પાસાંઓને તપાસવા માટે કેટલીક નવી જ વિભાવનાઓની કદાચ જરૂર પડે.

ભાષાને speechથી નિરપેક્ષ પદાર્થ તરીકે લઈએ તોપણ એમાં બહારથી અમુક પ્રકારના temporal perspectiveનો પ્રવેશ કરાવવાનું જરૂરી થઈ પડે છે; કારણ કે Structural Linguistics ભાષાના સમયના પરિમાણને અવગણીને ચાલે છે. ભાષાના nontemporal પાસાં પછી એના temporal પાસાંનો અભ્યાસ આવવો જ જોઈએ. ભાષાને તમે એક system ગણો, એક આદર્શ પદાર્થ ગણો તો એ સમયબાહ્ય સમયનિરપેક્ષ બની રહે : એ પછી જીવનમાં થતાં પરિવર્તનોને આધીન થઈને રહે નહિ. શતરંજની રમતનો દાખલો લઈને આ સ્પષ્ટ કરીએ : એ રમત કેમ રમાય તે જાણવું હોય તો એના નિયમો શીખવા પડે, અને પદવિન્યાસના નિયમોની જેમ આ નિયમો પણ સમયનિરપેક્ષ, અથવા હુસેર્લની સંજ્ઞા વાપરીને કહીએ તો omnitemporal – સર્વકાલીન હોય છે. એ બધાં સ્થળ સમય માટે લાગુ પડતા હોય છે. એથી ઊલટું, જ્યારે બે ખેલાડીઓ શતરંજ રમતા હોય છે ત્યારે એ ઇતિહાસના ક્રમમાં આવતી એક ઘટના બની રહે છે; એની દરેક ચાલ સમયના ચોક્કસ ગાળામાં, એની આગલી ચાલની પછી અને પછીની ચાલની પહેલાં, થતી હોય છે. આમ છતાં રમતની દરેક ક્ષણની momentary system હોય છે. આ સમજવાને માટે રમતને એક અખંડ પુદ્ગલ તરીકે જોવાની જરૂર છે જેના બધા ઘટકો એકબીજા સાથે બરાબર ગોઠવાઈ જતા હોય અને એકના ખસવાની અસર બીજા બધાના પર પડતી હોય. દરેક ચાલ ઇતિહાસનો, સમયના ગાળાનો એક ભાગ બની રહે છે. એની પહેલાં જે બન્યું તેનાથી એ નિયન્ત્રિત થાય છે. અને એની પછી જે આવવાનું છે તેના પર એ અસર પાડે છે. એ કેટલીક શક્યતાઓને ખુલ્લી કરે છે તો કેટલીક શક્યતાઓ બંધ પણ થઈ જાય છે. પણ રમત જે સમયના ગાળામાં ચાલે

છે તે concrete duration નથી, એ cartesion time છે, એટલે કે એ discontinuous instantsનો ક્રમ હોય છે. જુદી જુદી ચાલને જોડનારી કડી logical હોય છે, chronological નહિ. રમતને સમજાવતી વેળાએ એ રમત કેટલી લાંબી ચાલી તે કહીને એનો ઇતિહાસ આલેખીને કોઈ સમજાવતું નથી, એની દરેક ચાલનું તર્કબદ્ધ પૃથક્કરણ કરીને જ એને સમજાવી શકાય. ભાષા-વિજ્ઞાને કંઈક આવું જ કરવાનું માથે લીધું હોય છે. દા.ત. કોઈ એક શબ્દને એના ઇતિહાસથી કે વ્યુત્પત્તિથી સમજાવી શકાતો નથી, એ systemમાં એનું સ્થાન કે કાર્ય શું છે. એમ કહેવાય છે કે રસપ્રદ લાગતી વ્યુત્પત્તિઓ તે ખોટી વ્યુત્પત્તિઓ જ હોય છે. લોકોમાં આવી વ્યુત્પત્તિ એથી ઊભી થતી રમૂજને કારણે જાણીતી હોય છે. પ્લેટોએ પણ એના દાખલા cratylusમાં આપ્યા છે. ભાષાની અમુક સ્થિતિ દ્વારા જે અધ્યાસો વિશેની અર્ધસમ્પ્રજ્ઞાત અભિજ્ઞતા હોય છે તેમાંથી આવી વ્યુત્પત્તિઓ રચાતી હોય છે. Thus linguistics abstracts from all becoming. સોસ્યૂર જેવાની દૃષ્ટિએ તો ભાષાવિજ્ઞાન leibnizian બનતાં પહેલાં cartesian જ હોય છે.

આમ છતાં ભાષાને એનો આગવો જીવનક્રમ હોય જ છે, અને આ જીવનક્રમ જ એના પર પ્રયોજન સિદ્ધિના—Teleologyના ખ્યાલનું આરોપણ કરે છે. આ જ અર્થમાં Martinet ભાષાના temporal pers-pective તરફ વળીને ભાષાની એક એવી optimum stateની કલ્પના કરે છે જેમાં દરેક ધ્વનિ ઘટક સ્પષ્ટ, ભિન્ન, અનિવાર્ય અને પર્યાપ્ત બની રહ્યો હોય. Troubetskoi પણ ભાષાના સંવાદિતા તરફના વલણનો ઉલ્લેખ કરે છે. પણ ભાષાવિજ્ઞાનીનો આ સંવાદિતાનો ખ્યાલ કેવળ mechanical હોય એમ બનવાનો પૂરેપૂરો સંભવ છે. એ અમુક વ્યવસ્થાની સમયને અમુક તબક્કે દેખાતી stabilityની અવસ્થા છે. જેમ system વધારે વિશદ અને economical તેમ આ stabilityની માત્રા વધારે. આ stability બે વિરોધી આવશ્યકતાઓનું પરિણામ છે : એક બાજુથી માહિતી આપવાની આવશ્યકતા જેમાં સંકેતો બને તેટલા ઓછા બિનજરૂરી હોય અને બીજી બાજુથી ભાષા બોલનારનો સ્વભાવગત પ્રમાદ જેને પરિણામે બહુ જ સામાન્ય સ્વરૂપની unitiesનો જ એ ઉપયોગ કરે. વળી ઉચ્ચારણનાં અંગોની asymmetryને કારણે કેટલાક phonetic combination તો બાદ જ થઈ જતા હોય છે. આથી zipf કહે છે : 'માનવીની સંક્રમણ અને અભિવ્યક્તિની આવશ્યકતા અને ઓછામાં ઓછો માનસિક અને

શારીરિક શ્રમ લેવાનું એનું વલણ આ બે વચ્ચેના સદાના વિરોધથી સામાન્ય રીતે ભાષાની ઉત્ક્રાન્તિ નિયંત્રિત થતી રહી છે.' આ બે વચ્ચેની સમતુલા કદી પૂરેપૂરી સ્થપાતી હોતી નથી.

Instability બે પ્રકારની હોય છે: એક આન્તરિક અને બીજી બાહ્ય. પણ ભાષાની ઉત્ક્રાન્તિ વિશેની આ સમજૂતી આમ તો structuralist દૃષ્ટિબિંદુને અનુસરતી લાગે તેમ છતાં એમાં કશુંક આખરીપણું–Finality છે. ભાષામાં અવિરત ચાલ્યા કરતી સંરચનાઓ જો સમ્પૂર્ણ ગણવામાં આવે તો એવું રૂપ ધારણ કરવા તરફ વળે. અને છતાં, એને વિશે પ્રશ્નો ઊભા કરવામાં આવતા હોય તો શું થાય? તો સમસ્યા આ છે: ભાષાનું લક્ષ્ય શેમાં રહ્યું છે? ભાષા શું સિદ્ધ કરે છે? Structural linguisticsની દૃષ્ટિએ તો ભાષા એક સ્વયંપર્યાપ્ત પદાર્થ છે; એ પોતાના આગવા નિયમોને અનુસરે છે અને એણે વાપરનારા માનવીઓથી નિરપેક્ષપણે એ પોતાનું લક્ષ્ય સિદ્ધ કરવા તરફ ગતિ કરે છે. એક રીતે કહીએ તો માનવીઓ ભાષાના સાચા સાક્ષાત્કાર માટેનાં માત્ર સાધન કે ઓજાર બની રહે છે. એ આમ તો વિરોધાભાસ જેવું લાગશે પણ આમ કરવાથી ભાષાવિજ્ઞાનીઓ જે જીવ-વિજ્ઞાનની structureની વિભાવનાને પહેલાં ઉતારી પાડતા હતા (કારણ કે એવી વિભાવનામાં ભાષા જાણે ઉત્ક્રાન્તિ માટેની આન્તરિક શક્તિ ધરાવતી હોય એવું માનવામાં આવે છે) તેની જ ફરીથી પ્રતિષ્ઠા કરતા હોય એવું બને છે. આમ છતાં ભાષા બોલનારા માનવીઓને પણ ગણતરીમાં લેવા જોઈએ, કારણ કે ભાષા વિશે એમનું જે વલણ હોય છે તેને જાગૃત કરવાનું અને ભાષા એમની પાસેથી જે કાર્ય સાધવાની અપેક્ષા રાખે છે તેને અવ-ગણવાનું ટાળી શકાતું નથી. ભાષાવિજ્ઞાનીઓએ એ સ્વીકારવું જ રહ્યું કે કોઈ પણ ભાષાનું લક્ષ્ય એની બહાર speechમાં રહ્યું હોય છે. પરિવર્તનના નિકટનાં કારણો એ વ્યવસ્થાની અંતર્ગત રહેલાં હોય છે, પણ કશીક Fina-lityનો સિદ્ધાંત એની બહાર રહ્યો હોય છે. આથી જ તો યાકોબ્સન કહે છે: 'વાસ્તવમાં ભાષા એ જે વિભાવનાને અભિવ્યક્ત કરતી હોય છે એમ માનવામાં આવે છે તેને માટે ઉપજાવેલું અને તેને અધીન રહેલું સાધન છે.' આથી સૈદ્ધાંતિક દૃષ્ટિએ એ વિચારને અધીન રહીને વર્તે છે. આથી એનું મૂલ્ય એ વિચારને કેટલે અંશે ઉપકારક નીવડે છે તેને આધારે કાઢવામાં આવે છે; એનું મૂલ્ય કેવળ formal termsથી નક્કી કરી નહિ શકાય.

જો પરિસ્થિતિ આવી હોય તો ભાષાવિજ્ઞાનની સૌથી મહત્ત્વની શાખા semantics બની રહે છે. પણ structural linguists મોટે ભાગે એની ઉપેક્ષા જ કરતા હોય છે. Trier જેવાએ structural semantics ઉપજાવવાનો જે પ્રયત્ન કર્યો છે તે શબ્દભંડોળના મર્યાદિત અંશ પૂરતો જ ખપનો છે અને તેથી નિર્ણયાત્મક સ્વરૂપનો બની રહ્યો નથી. આમ કેમ બને છે તે સમજી શકાય તેવું છે. Structuralist theory of informationને માન્ય રાખીને વર્તે છે અને તેથી ભાષાને સંક્રમણનું સાધન માનવાને બદલે લક્ષ્ય માને છે. વળી એઓને સંકેતો સાથે નિસ્બત હોય છે, અર્થો સાથે નહિ. એમને મન અર્થ એટલે અવાજોનો સ્પષ્ટ બોધ, કેમ જાણે સંદેશો યોગ્ય રીતે મોકલવો એટલું જ મહત્ત્વનું હોય, એને ઉકેલવો કે એનો અર્થ કરવો એનું જાણે કશું મહત્ત્વ જ નહિ હોય.

આમ છતાં ચાઇનીઝ phonemeને ઓળખવા જેટલો ને ચાઇનીઝમાં અપાતા સંદેશને ગ્રહવા જેટલો કાન દક્ષ હોય તેથી ચાઇનીઝ ભાષા સમજાય છે એવું તો માનવાનું જ નથી. Levi-straus સૂચવે છે તેમ ભાષાવિજ્ઞાને થોડીક પળોજણને દૂર કરવી જ જોઈએ. કોઈ એવી આન્તરિક અનિવાર્યતા ધ્વનિ અને અર્થને જોડે છે એવો ખ્યાલ એણે હવે છોડી દેવો જોઈએ. ભાષાનું significatory function સીધું ધ્વનિ સાથે સંકળાયેલું નથી, પણ એ ધ્વનિઓ એકબીજા જોડે કેવી રીતે સમ્બન્ધમાં આવે છે તેની જોડે એને સંબંધ છે એટલું આપણે સ્વીકારી લઈએ તે પણ પૂરતું નથી, કારણ કે ધ્વનિઓના જોડાવાથી શબ્દો કે પદો બને છે જેની સાથે અર્થ સંકળાયેલો હોય છે અને એ અર્થ જાણવા માટે ભાષાના ઘટકો અને એની સમ્બન્ધમાં આવવાની વ્યવસ્થા સિવાય બીજું કશુંક વધુ જાણવાનું રહે છે. જે સંકેતિત થાય છે તે જે એને સંકેતિત કરે છે તેનાથી જુદા સ્તરનું હોય છે, એમાં અર્થ નિયત થાય છે અને એનું સંક્રમણ થાય છે. સ્પિનોઝાએ કહ્યું હતું કે વર્તુળનો વિચાર પોતે વર્તુળાકાર હોતો નથી; એ જ રીતે આપણે કહી શકીએ કે 'વર્તુળ' તે વર્તુળનો ખ્યાલ બની જતો નથી.

ભાષા અને વિચાર વિશેના સમ્બન્ધની મનોવૈજ્ઞાનિક સમસ્યાને પણ તપાસવાની રહે છે. હાલ પૂરતું તો આપણે એ નોંધી લઈએ કે આગળ જે કહ્યું તેમાંથી કોઈ પણ પ્રકારના behavioristic ઉકેલને બાદ રાખવાનો છે. એવો ઉકેલ શાબ્દિક સંકેતને arbitrary signal ગણે છે, જેનો અર્થ

આપણામાં પ્રતિભાવ જગાડે છે, પણ સમજ જેવું કશું ઉપજાવતો નથી. Information theory અને behavioristic Psychology સાથે સાથે જ ચાલતાં હોય છે. વ્યવહારના અમુક ખંડને જ આપણે તપાસતા હોઈએ ત્યારે એ બરાબર છે. દા. ત. કામદાર એનું કામ કરતો હોય છે ત્યારે – એ વર્તન એને જે કામ કરવાનું હોય તેને અંગેની કેટલીક સૂચનાઓથી નિયન્ત્રિત થતું હોય છે. એનો ઉપરી જો કાંઈ ટીકા કે સૂચન કરે તો પોતાના કામ અંગેની સૂચનાઓને એ વશ વર્તે છે તેમ એ સૂચનો પરત્વે પણ વર્તશે; કારણ કે આ બાબતમાં એનો ઉપરી જે શબ્દો બોલે છે તેની સાથે સંકળાયેલા અર્થની સમજથી એ વર્તતો હોય છે.

*

જીવનને માટે વિચાર અપરિહાર્ય નથી, તેમ ને તેનું આદિકારણ પણ નથી, વિચાર તો જીવનનો આવિર્ભાવ કરવાનું એક સાધન છે, મારા સ્વરૂપમાં હું જે જોઉં છું, તદ્રૂપ હું બનું છું, મનના વિચારો જે જે સૂચના કરે, તે [illegible]ં હું કરી શકું; વિચારો મારામાં જેનું દર્શન કરાવે તે હું [illegible]કું. આ અડગ શ્રદ્ધા માનવમાં હોવી જોઈએ, કારણ કે તેનાં અન્તરમાં પ્રભ વસે છે.

—શ્રી માતાજી

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ,
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ

खेतद्-१८

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો
(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

મે ૧૯૭૯ વર્ષ ૨ અંક ૧૯

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૨૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

કુ. ઉષ્મા દીક્ષિત, ૭ અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે,
આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

ઈન્દુ ગોસ્વામી

મગ મઠ ને ચણા
મગ મઠ ને ચણા
મગ મઠ ને ચણા મારા જીવલેણ પ્રયોગોની
જીવાદોરી છે
ફણગાવું ફૂટવું કે લોહીઝાણ ફંટાવું
એમાં જ છે આ
અંધારિયા અક્ષરોની બોલબાલા
મૂંગા મરવાથી
કંઈ વળે નહીં
જીભાજોડીથી કંઈ ટળે નહીં
હવાતિયા હાથથી
પેટનો ચૂલો ક્યાંય બળે નહીં
તો પછી
મૂળજીભાઈનું મોસાળું શું ખોટું
ગંગાનો ગ
જ્યાંથી પહેલવહેલો ઊગે છે

એ દિશામાં વહેવું શું ખોટું
હું
ધૂળ ખાઈને પણ ધીંગાણું કરીશ
પવનપાતળું પીને પણ
પરગણું જેર કરીશ
આંખ સામે
જે એકધારો ભરડો લે છે
એને કયા નામધાતુથી
ટીચું
ટોચું
કોચું
ફટાક દઈને તો ચીભડું ફાટતું હોય છે
માણસ
જખ મારવા વાડ ઠેકીને વેલો સૂંઘવાનો ?
આમેય
આકાશનું જોર આકાશ લગી
કક્કાનું જોર કોતક લગી
મારાં આ મુઠ્ઠીએક મમરાં
મને
સુદામાની જાતમાંથી ઓછો જવા દેશે !

૨ એતદ્ મે ૭૯

ધુમ્મસિયા શેરી

આન્દ્રેઈ વોઝ્નેસેન્સ્કી/અનુ. : સુરેશ જોષી

હવા કબૂતરનાં પીંછાં જેવી ભૂખરી ધોળી છે,
માછીમારની જાળના દટ્ટાઓ જેમ રહી રહીને ઉપર આવ્યા કરે
તેમ પોલિસ શેરીમાં દેખાયા કરે છે.
આબોહવા ધુમ્મસથી તરબતર છે.
આ કઈ સદી ? આ કયો જમાનો ? હું તો બધું ભૂલી જાઉં છું.
ઓથારમાં બને છે તેમ બધું કણ કણ થઈને ભાંગી પડે છે;
લોકો રેણ કર્યા વગરના ચાલી આવ્યા છે,
કશું અકબંધ રહ્યું નથી...
હું પગ ઢસડયે જાઉં છું, અથડાતો કૂટાતો જાઉં છું –
સાચી રીતે કહું તો હું રૂના ઢગલામાં ખૂંપી જાઉં છું.
નાક જ નાક, પાર્કિંગ લાઇટ, બિલ્લાઓ ચમકે ને
ઝાંખા થાય
બધું જ ધૂંધળું, જાદુઈ ફાનસના ખેલમાં
હોય છે તેવું.
તમારી હેટનો પાસ કયાં છે, સાહેબ ?

જો જો, ખોટું માથું ધડ પર મૂકીને ચાલતા થશો નહિ.
હજુ જેના હોઠ હમણાં જ આપણા હોઠથી અળગા થયા હોય
એવી નારીની છબિ મનમાં અળવાઈ જાય,
યાદ કરતાં તકલીફ થાય
તેના જેવું કંઈક બની રહ્યું છે.
પ્રેમના ખણ્ડગ્રાસ ગ્રહણથી વિધુર, નિરાધાર –
છતાં તમારો, અને તોય તમારો જરાય નહિ…
એ વિનસ હશે ? ના – એ તો આઈસ્ક્રીમ વેચનાર !
હું રસ્તાની પાળના પથ્થર જોડે અથડાઉં છું,
રસ્તે આવતા જતા જોડે અથડાઉં છું…
મને અચરજ થાય છે: એ લોકો મારા મિત્ર હશે ?
આ તો આપણા દેશી ઈયાગો છે, કેવું ઓઢું લઈને સંતાય છે !
કેવા અંધા છે !
અરે, આ તો તું છે, હે પ્રિય, આમ ત્યાં એકલી ધ્રૂજતી
ધ્રૂજતી ઊભી છે !
આ તારો ઓવરકોટ કેટલો બધો મોટો છે ?
પણ તેં આ મૂછ કેમ ઉગાડી છે ?
તારા વાળ ઊગેલા કાન પર હિમ કેમ પડ્યું છે ?
હું ઠોકર ખાઉં છું, લડખડાઉં છું, છતાં મંઝો રહું છું.
કાળું ઘોર અંધારું, અંધારું…ક્યાંય કશું સૂઝતું નથી.
આ ધુમ્મસમાં તમારા ગાલ સાથે ઘસાયો તે ગાલ કોનો ?
અલ્યા ઓય !
આ ભારે હવામાં આપણો અવાજ ઝાઝો દૂર જાય તો ને !
જ્યારે ધુમ્મસ વિખેરાશે ત્યારે બધું કેવું ઉજ્જ્વળ,
કેવું વિરલ લાગશે !

દરેક રેલવે સ્ટેશને…

એન્જેની વિનોકુરોવ/અનુ. સુરેશ જોષી

દરેક રેલવે સ્ટેશને ફરિયાદપોથી હોય છે
અને, તમે જો માગો તો એ આપવાને એ લોકો બંધાયેલા છે :
વિચાર આમ તો, મને લાગે છે કે, ખરાબ નથી.
જો ચિત્રગુપ્ત પણ આવી ફરિયાદપોથી રાખતો હોત તો
લોકોને એમની વેદના બદલ મૂગાં ન રહેવું પડ્યું હોત.
બીતાં બીતાં, પહેલાં તો સાવધાનીથી, એઓ બધા
પોતે ભોગવેલાં દુઃખની દાસ્તાન લઈને,
એમને અન્યાયપૂર્વક જે સહેવું પડ્યું હોય તેની યાદી લઈને,
વિશ્વભરનાંનો ન્યાય ચૂકવનારનું ધ્યાન ખેંચવા
અને ન્યાય પામવા પહોંચી ગયા હોત.
ત્યારે સળિયા આગળ ઢગલો થઈ પડેલી ને ગઈ રાતે બાગમાં રડતી દીઠેલી
એ નારીની અર્ધી લીટીથી આપણે
કેવા ચકિત થઈ ગયા હોત !

પુષ્પપંખી

કિશોર જાદવ

નિત્યની જેમ ઊઠીને, સોડિયું વાળતાં એ ઘર બહાર નીકળી. મળસ્કું થવાને હજી વાર હતી. અટાપટાળા અંધકારમાં માર્ગ કરતી સિફ્તભેર એ આગળ વધી. જરાતરા દેખાતી, ક્ષણાર્ધમાં તો એ ચોગરદમના ઓળાઓ ભેગી ભળી ગઈ.

ત્યાં તો અનંગલીલાએ કહેણ મોકલ્યું હતું. એક વ્યક્તિ પગથાર આગળ ધોખતી ઊભી હતી. ખબરઅંતર પૂછી હું એ આગંતુકની સાથે થયો. ત્યારે પહાડો પર રક્તિમ ટશર ફૂટતી હતી. અવકાશમાં બધે તેજરજ વ્યાપી વળતી જોઈ. હવાની મંજુલ લહેરખીઓ મોં પર સરૂસર્ ધ્વનિ કરતી પસાર થયે જતી હતી.

લિસ્સા આરસજડિત પગથિયાં પર મેં પગ માંડચાં. પદાઘાતથી જાણે જળહલીને, મારો આદિમ પડછાયો ડોલતો સાપોલિયાની જેમ એમાં દોડતો મેં પેખ્યો. મકાનનાં વિવિધરંગી પ્રતિબિંબો હવે આન્દોલિત થઈ ઊઠચાં હતાં ને સમતુલા જાળવવા, ખુરશીમાં હું બેસી પડ્યો. પારદર્શક સપાટી નીચે તળિયાની તખ્તીઓ ધ્રૂજતી હતી. ખંડ વચ્ચે ખોભાયેલું કાળા આરસનું આવક્ષ આંખો સામે તર્યા કરતું હતું. એના તરતા માથાની ચોફેર ઘડિયાળનો એકધારો ટિક્ ટિક્ અવાજ બણબણ્યા કરતો હતો. સામે બારીની 'ફ્રેઇમ'માં જાણે મઢાયેલો એક કાષ્ઠવત્ ચહેરો આ તરફ ચળકચળક જોયા કરતો હતો. એની પાછળ, 'ફ્લેપ ડોર'માં ઊભી લીટીઓદાર કરકરિયાળો શ્વેત કાચ આવેલો હતો. અંદરથી તેના પર પડતી છાયાકૃતિનું સહેજસાજ હલનચલન થતું જણાયું – મારી દિશામાં મોં રાખીને, મને કોઈ સંબોધન કરતું હોય એમ.

પણ જરાસરખોય અવાજ મને સંભળાતો નહોતો. એ છાયામાંથી ઓજસ પ્રકટતું હોય એવી શુભ્ર ચમકરેષાઓ કાચના ઊર્ધ્વ ભાગ પર ફેલાતી હતી. હવે એ અનંગલીલા હતી એવી મેં અટકળ કરી. એ સાથે વવળાટમાં હું કશુંક બોલવા મથ્યો પણ આંખો સામે ઝબકારા લેતાં પ્રકાશવર્તુળોના લીધે મને કશું દેખાતું નહોતું ને નીચે બન્ને પગ જાણે જળમાં ઝબકોળાયેલા, તરબોળ હતા. કદાચ આવી જ 'કેબિન'માં અમારા સાહેબ બેસતા એ મને સાંભર્યું ને હું કશુંક બરકવા કરતો ખડેપગે થઈ ગયો.

બહાર બારણાં આગળ ઉપરાનળી હાક પાડતી પેલી વ્યક્તિએ શોર કર્યો ને ઝબ્બ બેઠો થઈ જતાં જોયું તો મારી પડખે પથારી ખાલી પડી હતી.

તૈયાર થઈને અમે સરિયામ રસ્તા પર આવ્યાં. હમણાં જ બેઠેલી આ મોસમના લખલૂંટ વૈભવથી આચ્છાદિત એવાં ઘેરાંહરિત પહાડો, સૂર્યનાં વંકાઈ આવતાં કિરણોમાં દ્યુતિમય લાગતું નીલાવરણ, પસાર થતાં ચહેરાઓ પર છલકતો ગુલાબી ઉન્મેષ, એમનાં જોશીલાં પગલાં, જાણે પલક વારમાં આખી સૃષ્ટિ બદલાઈ ગઈ હતી. અમારા સાહેબ સહેલગાહ કરવા રસાલા સાથે ક્યારનાય ઊપડી ગયા હતા. નદીનો પેટાળ માછલીઓથી સંવર્ધાયો હતો. આખો દિવસ મારી પાસે ફાજલ પડ્યો હતો.

ઢોળાવ ઊતરતાં, શહેરની આંટીઘૂંટીઓમાં અટવાઈ પડ્યો. પેલી વ્યક્તિ મારી પાછળ ક્યાંક વિખૂટી પડી ગઈ હતી. જાણે એની ખોજમાં હું ગલીકૂંચીઓ ખૂંદતો રહ્યો. સાંકડી શેરીઓના કારણે મજલાબંધ મકાનો અધ્ધર અવકાશને ખીચોખીચ ભરી દેતાં વધુ પડતા મોટા કદનાં, તોતિંગ લાગતાં હતાં. મારી રડીખડી અવરજવર વરવી દીસતી હતી.

ઘનિષ્ઠ વિસ્તાર પાર કર્યો ત્યારે ધોમ તડકો ચઢ્યા હતો. શેરીની મોખરે 'બેકરી'માં એક અલબેલો જુવાન વાળના ગુચ્છાદાર પટિયાં પાડી ઘેઘર આંખે ધખતા તાપને જોતો બેઠો હતો. એના ખુલ્લા પડું બદન પર ભૂરા ભૂરા રૂંછાડાની ગોટીઓ વળેલી હતી. ટીનનાં છાપરાં ઝરતી ગરમીમાં જાણે ધગધગતાં હતાં, ને સામેનો સૂમસામ મહોલ્લો ઝાંઝવાની જેમ બળબળતો આઘે નાસતો જતો હતો. ત્યાં દૂર ટપાલનો લાલ ડબ્બો લોહીના ટપકાની જેમ થરકતો હતો. તેની લગોલગ અનંગલીલાના રહેણાંક આગળ સોનચંપાના વૃક્ષ પર પંખીઓનાં જૂથ ગુમસૂમ બેઠાં હોય

એવાં પીળચટાં પુષ્પો લાગેલાં હતાં. ગેારમટી માટી વડે રંગાયેલી ભીંતોમાંથી સુઘડતા સોઢાતી હતી. દાદરા આગળ હું અવઢવ ઊભો. ક્યાંક નેવાંની છાંયમાં ખેલતાં ભૂલકાંઓએ કલબલાટ કર્યો. એમનો શમતો જતો કલસાણ – શોરબકોર, ચોપાસનો ચટાપટાળો તાપ, ધીકતી ક્ષણો, એ સર્વ કાંઈની પેલે પાર ક્યાંક ઊંડાણમાં બાગેશ્વરીનો એક કોમળ સૂર આછું આછું બજ્યા કરતો, જાણે બંધ ઓરડાના સાજશણગાર વચ્ચે મત્ત ઘૂમી રહ્યો હતો. અંદર 'ચેન્જર' પર ખટકારો થયો. બે પળની મૂક સ્થિતિ વચ્ચે થયું – બારણાં પર તાળા સાંકળ લગાવેલાં હતાં. મોસમનાં રંગરોગાનમાં અનંગલીલા બહાર નીકળી ગઈ હતી. શેરીની નાકે જતાં પૂંઠ ફેરવી જોયું તો પેલા લાલ ટપકાં પર ઝાંખપનું પોતું ફર્યું હતું અને સોનચંપાની ડાળ પરનાં પીળાં પંખી ઊડી ગયાં હતાં. 'બેકરી'ની બફારાભરી વાસમાંથી હું પસાર થયો.

અહીંતહીં રવડી રઝળીને છેક સાંજે હું ઘેર પહોંચ્યો. ત્યારે અનંગલીલા વરંડામાં વાટ જોતી ખડી હતી. રંગબેરંગી ફૂલભાતવાળી જપાનીઝ છત્રીને ફૂલછડીની જેમ એણે હાથમાં સાહી રાખી હતી. ઢોળાવ ચઢવાને લીધે એના સુરેખ પ્રભાવંતા ચહેરા પર લાલાશ ચઢી આવી હતી. મેાં પરથી નેપકિન વડે એણે પ્રસ્વેદકણ લૂંછ્યાં – પાવડરનો ઓપ નષ્ટ ન થઈ જાય એમ પોચા હાથે, બહુ નાજુકાઈથી. મને અનુસરતાં ઓરડામાં આવી એણે બેઠક લીધી. ત્યારે સાંધ્યતેજમાં બારીનાં કાચ સોનેરી હોય એમ ઝગઝગ થઈ રહ્યાં હતાં.

'તારે ત્યાં પહોંચી ગયો હતો. તું નહોતી...'

સાંભળતાં, ગૂંચવણભરી નજરે ઘડીભર એ મારા પ્રતિ તાકી રહી. એ આશ્ચર્યમાં ગરકી ગઈ હતી.

'કોઈ બીજી ભળતી જગ્યા હશે...' કહીને શાલના છેડા વડે એણે હવા લીધી. ખુરશીની પીઠને અઢેલતાં હળવાશ અનુભવી. એમ કરતાં છાતીનાં મબલખ સ્તનદ્વય છતાં થયાં. ખુલતા લવંડર રંગના ઘેરાવવાળા સ્કર્ટની આરદાર ગડીઓ અકબંધ રહે એમ એણે આગળ પગ લંબાવ્યાં. એના જાજ્વલ્યમાન પોષાક પર અબરખી ઝાંય વળેલી હતી. ત્યાં રસળતી મારી દૃષ્ટિને જાણે ટીંગાવવા મથતી એ ઊભી થઈ. દીવાલો પરની અદૃષ્ટ એવી કશી ગૂઢ લિપિને ઉકેલવા કરતી હોય એમ એટલામાં એ હલક લેતી મૃદુ મંથર પગલે ફરતી રહી. હોઠો વચ્ચે આંગળીને ચણાવતી એ વિમાસણમાં પડી જતી હતી.

'પહેલાં પણ હું ત્યાં આવ્યો હતો...'

એનો ઊંચો સાંગોપાંગ ઘાટીલો એવો ભરપૂર દેહ મારી આંખો સામે ઝૂલતો હતો. ઉપલાણવાળા ભાગ પર કમસાંગડોલા લોલુપ ટળવળિયાં લેતી, ઉજાશિયામાંથી આ બધું અવલોકવા ઊંચીનીચી થતી હતી તેનો મને ખ્યાલ થયો. આમ તો પહેલેથી જ આટલામાં એ હરહંમેશ ડાફેરા મારતી રહેતી હતી ને અમારી આડેદૈાડેની આવી મુલાકાતો જોઈ એની આંખો ચકરાઈ ગઈ હતી – એમ કે અમે અહીં રતિક્રીડામાં રાચતા હતા. એથી ભીંતડા પછવાડે કશુંક ગોતતી, તો વળી ક્યારેક આક્રમક બની જઈ મકાન ફરતે ચક્રાવા મારતી હતી.

અનંગલીલા આવીને ખુરશીમાં બેસતાં, એનું શિર બારીની એક તખ્તી વચ્ચે ગોઠવાયું. હસીને કશી ગુફ્તેગ કરવાના મિષે એણે હોઠોનો ફિસફિસાટ કર્યો. ચૂંટેલી રાતી કળીઓને એકત્રિત કરતી હોય એમ અંગૂલિઓને એક-સરખી વાળી નમણાંશભર્યા ચહેરે એ નીરખવા લાગી.

બહાર વાંસવનમાં પવન સૂસવાટા મારતો હતો.

ફરીથી વિશ્રંભમાં એ કશુંક અસ્ફુટ ગણગણી. એના ઉજમાળા ચહેરા પર સ્મિતની એક દીપ્તિ ઝગી રહી હતી. ને પાછળ બારીના કાચમાં સુવર્ણ-રેખાઓવાળી ઊર્જા ફેલાતી જતી હતી. આવી ઓજસ્વિતાને કારણે કશું ભળાતું નહોતું. માત્ર એક અખૂટ અંતર ઊભું હોય એમ મારો દ્વિધામય હાથ વચ્ચે લટકતો હતો. આ હાથમાં ધરી રાખેલા પત્રને સેરવી લેવા અનંગ-લીલા મારી સમીપ ખસકતી આવતી હોય, એવી વાંછના સેવતી હોય એમ લાગ્યું. આમ અમારી વચ્ચે એક પત્રસેતુ રચાયેલો હતો ને ખુરશીમાં ચસો-ચસ જડાઈ ગયો હોઉં એમ મેં ઝનૂનમાં હાથ વીંઝ્યો.

'મારી શરતચૂક થઈ હશે...?' બોલતાં શેરીની મોખરે આવેલા મકાનની મેં નીઠ આપી. કમસાંગડોલાએ મને વિદિત કર્યો હતો એ પેલા ફૂંછાળા છેલબંકા જુવાનનો મેં આડકતરો ઇશારો કર્યો. એનો ભોંઠો પડતો ચહેરો મારા પ્રતિ નિર્વિકાર મંડાઈ રહ્યો. કમસાંગડોલાએ એમની તદ્રૂપ છાયાઓનું યોનચિત્ર મારા મનમાં ઉપજાવ્યું હતું.

'હું ફરીથી ક્યારેક આવીશ...'

અપ્રિય સ્થિતિને ટાળવા એ બહાર નીકળી. મેં કશો અનુગ્રહ સરખો કર્યો નહિ. હાથમાં ગોટાદાર છત્રીને રમાડતી, દૂર ચકળવકળ ભમતી કમસાંગઠોલા પ્રતિ એ અપલક જોયા કરતી હતી. એના ચહેરા પરનો સૌમ્ય ભાવ, ઝળકતું તેજ એ જાણે મારાં જ અંશોનું એક પ્રતાપી રૂપ હોય એમ મને લાગ્યું. પણ એ જ એવું સ્વકીય સ્વરૂપ હોય એવો નિતાંત આભાસ રચાતો હતો. એના લીધે અમારી વચ્ચે આવું તેજવર્ણું દૂરત્વ ખડું થતું હતું. અથવા તો આમ અનુભવાય એવાં એનાં સમ્મોહક બળમાં હું એંચાતો હતો. રસ્તા પર ખીલેલાં ઝાડવાંઓની લીલાશમાં એને લુપ્ત થતી જતી મેં જોઈ. ને જતનથી સાચવેલાં પત્રોની મંજૂષા મને યાદ આવી.

થોડા દિવસો બાદ સહેલાણીઓ આ ઈષ્મઋતુમાં ફરવા નીકળી પડયાં હતાં. એમની સાથે પહાડની ટોચ જોવા એ ચાલી ગઈ હતી. પહેલાંની મેડી ખાલી કરીને કયાંક અજાણ્યા સ્થળે બીજું મકાન એણે ભાડે લીધું હતું.

એ રાત્રે શયનખંડમાં આવ્યો ત્યારે પથારીમાં સૂતેલી નારનો મસમોટો ઊંઘતો ચહેરો મેં જોયો. નીચાણમાં પતરાળાં છાપરાંઓની હરોળ વચ્ચે કમ-સાંગઠોલાનું રહેઠાણ આવેલું હતું. ત્યાં અંધરાતે અજવાળામાં જાણે ભોંયની ઓથ લઈ લપાતા છૂપાતા ઓળાઓ દેખા દેતા હોય એમ ભાસતું. ત્યારે તો બારી સામે ખોરસલ્લીના ઝાડની આડમાંથી આ ઘરમાં એ પેસતી.

'હું તારે ત્યાં કદી આવવાની નથી.' સાચવી રાખેલા પેલા પત્રોની મંજૂષા કયાંક ગેરવલ્લે થઈ હતી. એટલે આમ મને એ કહ્યા કરતી. એ બધું નગણ્ય લેખતાં, એનો હેવાસ વધતો ગયો હતો.

ઓચ્છવાયેલા અંધારનો કાળો બુરખો કોઈએ પહેર્યો હોય એવો ઓથાર બારીમાં ઊતર્યો હતો. પથારીમાં પોઢતો ઉખરાંટો દેહ, તેના પર અધ્ધર લટકતું તેજ, વસ્તુઓનાં વામણા આકારો, ધડ વગરના પડછાયા પર જાણે ઊભેલી દાદળી દીવાલો વચ્ચે હું ઊભો હતો ને રહી રહીને એક ક્ષીણ અવાજ કયાંક ઊંડાણમાં હું ધરબાતો હોઉં એમ કાન પર તૂટકતૂટક અથડાયા કરતો હતો. સામે બારીની તખ્તીમાં ખોરસલ્લીના ઝાડ પર અસંખ્ય તેજવર્તુળો દોરાતાં હતાં. ધીરે ધીરે એક પ્રકાશમય – જ્વલંત ચહેરો ઉપસતો, સુબધ્ધ આકાર ધરતો, સ્થિર થતો મેં જોયો.

'અનંગલીલા...' હું બોલવા મથ્યો.

'તારા હાથ સડાંની જેમ ઠંડા થતા જાય છે...'

મારા મોં સામે મંડરાયેલો કમસાંગઠાલાનો મોટો ચહેરો મેં દેખ્યો. નમી પડતી છતની જેમ એનો દેહ મારા પર ઝૂકી રહ્યો હતો. બારીના પર્દાની ઝૂલ મેં આઘીપાછી કરી. બે પહાડો વચ્ચે આકાશવર્ણ ખૂલતો હતો.

('નિશાચક્ર' લઘુનવલની પશ્ચાદ્ભૂ)

શાળા

ડોનાલ્ડ બાર્થેલ્મ/અનુ. : સુમન શાહ

હા, અમારાં બધ્ધાં બાળકો વૃક્ષારોપણમાં મચી પડેલાં....વાત એમ હતી કે વૃક્ષારોપણને અમે એમની કેળવણીનો જ એક ભાગ લેખવા માંડેલા – મૂળિયાં કેવી રીતે વિકસે છે, વગેરે તેઓ શીખે...ને વળી તેમનામાં દાયિત્વ-બુદ્ધિ પણ ખીલે, બધાં વ્યક્તિગત રીતે જવાબદારીથી વસ્તુઓની સંભાળ રાખતાં શીખે, એવું કંઈક...મારા કહેવાનો મતલબ તમે સમજો છો અને છોડ બધ્ધા જ મરી ગયા. એ નારંગીના હતા. શાથી મરી ગયા તે હું નથી જાણતો, પણ મરી ગયા. કશી ખરાબી સંભવતઃ જમીનમાં હશે કે પછી છોડ નર્સરીમાંથી અમને ઉત્તમ જાતના નહિ મળ્યા હોય. એ અંગે અમે ફરિયાદ નોંધાવી. અમારે ત્યાં ત્રીસ બાળકો છે ને પ્રત્યેક બાળક કે બાળકીનું પોતાનું નાનકડું વૃક્ષ મ્હોરવાનું હતું, પણ ત્રીસે ત્રીસ છોડ મરી ગયા. બધાં બાળકો એ તપખીરિયાં નાનાં ડાળખાં જોઈ રહ્યાં – સાચે જ ખિન્ન થઈ જવાય એવું હતું.

આ એટલું બધું ખરાબ ન લાગ્યું હોત, પણ છોડનું થયું તેના બેએક અઠવાડિયા પર બધા સાપ મરી ગયેલા. હું જોકે એમ ધારું છું કે સાપ– જવા દો, સાપ એટલા કારણે ઉશેટી દેવાયા, કે....તમને યાદ છે...કે હડતાળને કારણે બોઇલર ચાર ચાર દિવસથી બંધ હતું અને આ તો ખુલાસાવાર સમજાવી શકાય તેવી વાત હતી. બાળકોને તમે કહી શકો, કે ભઈ, આ તો હડતાળને લીધે થયું છે. મારો, કહેવાનો મતલબ એ છે, કે એકેય માબાપ બાળકોને 'પિકિટ–લાઇન' તો તોડવા જ ન દે ને ! તેઓ જાણતાં'તાં કે હડતાળ ચાલી રહી છે, ને એમને એય ખબર હતી કે એવે વખતે શી શી વીતે. એટલે, હડતાળ ઊઠી ગઈ ને બધું રાબેતા મુજબનું ગોઠવાઈ ગયું,

સાપ પણ પૂર્વવત્ દેખાવા માંડ્યા, ત્યારે બાળકો કંઈ આટલાં હેરાન-પરેશાન નહોતાં લાગતાં.

ઔષધ-ઉદ્યાનનો કેસ તો સંભવતઃ અતિસિંચનનું પરિણામ હતો. ને હવે, ઓછામાં ઓછું, તેઓ એટલું તો શીખ્યાં છે કે પાણી વધુ પાવું નહિ. ઔષધ-ઉદ્યાનને અંગે બાળકો અત્યંત કર્તવ્યવશ હતાં, અને એમનામાંનાં કેટલાંક તો સંભવતઃ, જુઓને; અમારી નજર ન હોય ત્યારે થોડું વધારે પાણી છોડી દેતાં. અથવા સંભવ છે કે...ખેર, જવા દો, તોફાનમસ્તીમાં થયેલી નુકસાનીનો વિચાર કરવાનું મને ગમતું નથી. જોકે નુકસાની અમને થઈ તો ખાસ્સી! મારો મતલબ એ છે, કે અમારા ચિત્તમાં આવો એક વિચાર તો ઝબકેલો. એ રીતે અમે કદાચ એટલા માટે વિચારતા થયેલા, કે એ પૂર્વે, જેના પાછલા પગ લાંબા હોય તેવા ઉંદર મરી ગયેલા, ને એ પહેલાં સફેદ ઉંદર, ને કાચીંડા...જોકે હવે તેમને સમજાઈ ગયું છે, કે આ બધાંને પ્લાસ્ટિકની કોથળીઓમાં ન લાવવાં જોઈએ.

અમે રીતસર 'અપેક્ષા રાખેલી' કે ઉષ્ણ કટિબંધ પ્રદેશની માછલીઓ મરી જાય – સાચે જ, આશ્ચર્યની વાત નથી. કેટલી બધી-તમે વાંકી વળેલી જુઓ ન જુઓ ત્યાં તો સપાટી પર ઊપસીને ઢગલો થઈ આવે. પરંતુ ઉષ્ણ કટિબંધ પ્રદેશની માછલીને આવશ્યક એવો લેસન-પ્લાન દાખલ કરાયો, અમે કરી શકીએ એવું બીજું હતું પણ શું? દર સાલ આમ બને જ છે. બધી દુર્ઘટના જલદી જલદી કેમ સમેટાઈ જાય તેની જ ઉતાવળ કરવાની.

અમારી પાસે એકાદ કુરકુરિયાની પણ અપેક્ષા નહોતી.

અમારી પાસે એક પણ હોય એવી અપેક્ષા હતી જ નહિ, સિવાય કે બાળકી મુરડોકે ગ્રોસ્ટીડની ટ્રક નીચે એક દિવસ એક કુરકુરિયું જોયેલું, ને એને બીક હતી કે ખાલી થયા પછી ટ્રક એને કચડી મારવાની, એટલે પીઠ પરના પોતાના દફ્તરમાં વળગાડીને તેને તે શાળાએ લઈ આવેલી. અમારી પાસે એટલે આ એક હતું. કુરકુરિયાને જોતાંવેંત મને થયું, કે હે ભગવાન! આ માત્ર બેએક અઠવાડિયાં જીવશે ને પછી... અને થયું પણ એમ જ. કુરકુરિયું વર્ગખણ્ડમાં તો હોઈ શકે જ નહિ, એ અંગે અમુક પ્રકારનું નિયંત્રણ હતું. પણ ખરેખર વર્ગમાં કુરકુરિયું હોય – બરાબર બાળકોની વચમાં હોય, ફ્લોર પર આમતેમ દોડતું, કાંઉ કાંઉ કરતું

—તો એવે વખતે એમને તમે કેમ ના કહી શકો કે તેમનાથી કુરકુરિયું વર્ગમાં ન લાવી શકાય! એ લોકોએ એની 'એડ્ગર' એવી ખીજ પાડી, એટલે કે એ લોકોએ મારા જ નામની ખીજ પાડી. એની પાછળ દોડવાની ને 'એડ્ગર અહીં', એડ્ગર અહીં' એવી કિકિયારીઓ પાડવાની એમને ખુબ મજા પડી. પછી તો તેઓ ગાંડાંની જેમ હસતાં. બેવડા અર્થની એમને ખુબ જ મજા આવતી. મને પણ ગમ્મત પડી. મેં મજાકનો વાંધો ન લીધો. પછી તો એ લોકોએ કોઠાર પાસે એના માટે ઘર બનાવ્યું, ને એવું બધું... મને સમજાયું નહિ કે એ શાથી મરી ગયું. મારું અનુમાન છે કે શ્વાન–વ્યાધિથી. જોકે, એનાં કશાં ચિહ્નો તો હતાં જ નહિ. બાળકો શાળાએ આવે એ પહેલાં મને એ એટલાતેટલામાં જ મળી આવેલું. રોજ સવારે હું કોઠારની તપાસ રાખતો—એક નિયમ તરીકે, કેમ કે ભવિતવ્ય શું હતું તેની મને પહેલેથી જાણ હતી. મેં કસ્ટોડીઅનને સોંપી દીધું.

અને એ પછી હતું કોરિયાનું આ અનાથ બાળક, કે જેને આખા વર્ગે 'હેલ્પ ધ ચિલ્ડ્રન' પ્રોગ્રામ હેઠળ દત્તક લીધેલું—બધાં બાળકોને એકાદ અઠવાડિયામાં બોલાવી મંગાવાય એવો કંઈક ખ્યાલ હતો. કમનસીબીની વાત છે, બાળકનું નામ કિમ હતું, અને સંભવ છે કે એને દત્તક લેવામાં અમે લોકો ઘણા મોડા હતા, અથવા તો એવું જ કંઈક. અમને જે પત્ર મળ્યો તેમાં બાળકના મરણનું કારણ નહોતું દર્શાવ્યું પણ અમને સૂચવેલું કે એને બદલે અમે બીજું બાળક દત્તક લઈ શકીએ છીએ તથા એઓ અમને કેટલાક કેસ હિસ્ટરીઝ પણ મોકલી આપે એમ છે. પણ અમારો કંઈ જીવ ચાલ્યો નહિ. વર્ગ માટે આખી ઘટના ઘણી માઠી પુરવાર થઈ, બાળકો એમ માનવા લાગ્યાં (હું ધારું છું, કેમ કે મને સીધું તો કોઈએ કંઈ કહ્યું જ નહોતું) કે શાળા જ અપશુકનિયાળ છે! પણ શાળા કારણભૂત હોય એમ હું નહોતો માનતો, સવિશેષ તો એટલા માટે, કે મેં વધારે સારી ને વધારે ખરાબ બંને પ્રકારની શાળાઓ જોઈ છે. આ તો માત્ર કમનસીબીનું ચક્કર હતું. જેમ કે, દા. ત. એકથી વધુ માબાપોનાં મરણના એક અ–સામાન્ય આંકથી અમે વાકેફ હતા. હું માનું છું કે એમાં બે હાર્ટએટેક હતા, ને બે તો આપઘાત હતા, એકાદ કિસ્સો તણાઈ મરવાનો હતો, તો ચાર જણાં કાર અકસ્માતમાં એકીસાથે મરણશરણ થયેલાં. દુર્ભાગ્યનો જ એક ઝપાટો. ને અમારે ત્યાં માબાપોનાં માબાપોનો સર્વસાધારણ ભારે મૃત્યુદર તો હતો જ, સંભવ છે કે આ વર્ષે તે વધારે ભારે બન્યો હોય એમ લાગતું હતું ને છેવટની તો આ ટ્રેજેડી :

એ લોકો 'ન્યૂ ફેડરલ ઓફિસ બિલ્ડીંગ'નું જ્યાં ખોદકામ ચલાવતા'તા, ત્યાં મેથ્યુ વેઇન અને ટોની માવ્રોગોર્દો રમતા'તાં – ટ્રેજેડી ત્યાં સરજાઈ. ખોદાણની ધાર પર, જુઓને, આ બધાં લાકડાંનાં મોટાં મોટાં બીમનો કેવો તો ઢગ ખડકેલો! કોર્ટમાં કેસ ચાલવાનો છે, માબાપોએ એવો દાવો કર્યો છે, કે બીમ સરખી રીતે નહોતાં ગોઠવ્યાં! સાચું ખોટું તો રામ જાણે, આખું વર્ષ આમ વિચિત્ર નીવડ્યું છે.

એક દિવસ વર્ગમાં અમારે ચર્ચા ચાલી. એઓએ મને પૂછ્યું, કે એ બધાં કયાં ગયાં? છોડવા, કાચીંડા, ઉષ્ણ કટિબંધ પ્રદેશની માછલીઓ, એડ્ગર, મમ્મી–પપ્પાઓ, મેથ્યુ અને ટોની – બધાં કયાં ગયાં? અને મેં જવાબ આપ્યો, કે મને ખબર નથી, મને ખબર નથી. અને એઓએ પૂછ્યું, કોને ખબર છે? અને મેં કહ્યું, કોઈને ખબર નથી. અને એઓએ પૂછ્યું, જીવનને અર્થ આપનાર શું મૃત્યુ છે? અને મેં કહ્યું, ના, જીવનને અર્થ આપનાર તો જીવન છે. પછી એઓએ પૂછ્યું, પણ મૃત્યુ – અનુમાનનો મૂળભૂત આધાર – શું એક એવું ઉપકરણ નથી કે જેની મદદથી રોજિંદી સ્વીકૃત લૌકિકતાને વટી જઈને એક એવી દિશામાં—

મેં કહ્યું, હા, સંભવિત છે.

એઓએ કહ્યું, અમને એ નથી ગમતું.

મેં કહ્યું, એ સારું કહેવાય.

એઓએ કહ્યું, કેવું શરમજનક!

મેં કહ્યું, હા, એમ જ.

એઓએ પૂછ્યું, તમે હેલન (અમારી મદદનીશ શિક્ષિકા) જોડે હમણાં જ પ્રેમ કરશો? –જેથી અમે જોઈ શકીએ કે એ કેવી રીતે થતો હોય છે! અમને ખબર છે કે હેલન તમને ગમે છે.

હેલન મને અવશ્ય ગમે છે પણ મેં કહ્યું હું કરીશ નહિ.

અમે એ અંગે ઘણું ઘણું સાંભળ્યું છે, એઓએ કહ્યું, પણ અમે કદી જોયું નથી.

મેં કહ્યું, મને નોકરીમાંથી કાઢી મૂકે, ને પ્રેમ કદી, કદી પણ, ડેમોન્સ્ટ્રેશન તરીકે તો થાય જ નહિ. બારીમાંથી હેલન દેખાઈ.

એઆએ કહ્યું, પ્લીઝ, હેલનને પ્રેમ કરોને, અમને મૂલ્યના પ્રતિપાદનની એકદમ જરૂર છે, અમે બ્હી ગયાં છીએ.

મેં કહ્યું, એઆએ બ્હી જવું જોઈએ નહીં (જોકે હું અનેક વાર બ્હી જાઉં છું) અને કહ્યું, મૂલ્ય તો સર્વત્ર છે. હેલન આવી અને મને આલિંગન આપી રહી. પાંપણ પર એને મેં અનેક ચુમ્બન કર્યાં. અમે પરસ્પર ચોંટી રહ્યાં. બાળકો ઉશ્કેરાઈ ગયેલાં. પછી બારણે ટકોરા થયા, મેં બારણું ખોલ્યું, ને એક નવું ઉદરડું અંદર ચાલી આવ્યું. બાળકો ઘણા શોરથી કિકિયારી મચાવી રહ્યાં.

ભાષા – એક પ્રાતિભાસિક દૃષ્ટિબિંદુ

સુરેશ જોષી

(ગતાંકથી અનુસંધાન)

બોલાતા શબ્દોથી સ્વતંત્રપણે આપણે ભાષાનો વિચાર કરીએ. શબ્દનો અર્થનું વહન શી રીતે કરી શકે છે? આ પ્રશ્નનો તો ભાષાવિજ્ઞાન જ જવાબ આપી શકે. જો કોઈ જવાબ શક્ય હોય તો તે metaphysicsની મદદથી આપવો પડે. આમ છતાં, ભાષાવિજ્ઞાન આ પ્રશ્નની વિશદ રીતે માંડણી તો કરી જ શકે. સૌપ્રથમ semanticsની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો જે એકમો અર્થનું વહન કરે છે તે phonemes નથી હોતા, શબ્દો હોય છે. આપણે બોલીએ છીએ તે વાક્યગુંફન એ બોલાતી કે નોંધાતી હદ કે જ્યારે શબ્દોને ચોકસાઈથી ઓળખવાનો અવકાશ રહેતો નથી. ઉચ્ચારણમાંથી જ કેટલીક વાર એવી સંદિગ્ધતાઓ ઊભી થાય છે જે અનુવાદનાં યંત્રો યોજનાર માટે ભારે વિઘ્ન ઊભું કરે છે; આવી સંદિગ્ધતાઓથી આપણને વિનોદ થતો હોય તો તેનું કારણ આપણે શબ્દ પ્રત્યે ધ્યાન આપતા હોઈએ છીએ તે છે. ધારેલા અર્થવાળા શબ્દોને સ્થાને આપણે અણધાર્યા અર્થવાળા શબ્દોને જોતા હોઈએ છીએ. આમ semanticsની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો શબ્દ જ એનું એકમ છે. શબ્દને એનું આગવું વ્યક્તિત્વ હોય છે, એ જ અર્થનું આશ્રયસ્થાન હોય છે. શબ્દોના જોડાવાથી પદો બને છે જેનો સમુચ્ચયને રૂપે જ આપણને બોધ થતો હોય છે તે હકીકત કે શબ્દનો અર્થ સંદર્ભથી નિશ્ચિત થાય છે અને સંદર્ભ બદલાતા બદલાતો રહે છે એ હકીકતથી એમાં કશો ફેર પડતો નથી.

આમ છતાં શબ્દનું આ કાર્ય સમગ્રના એક ઘટક રૂપે જ હોય છે; અને આ સમગ્ર તે પદ કે વાક્ય નહિ પણ ભાષા સમસ્ત છે. કેટલાક લોકોને આ

પ્રશ્ન થયો હતો : જો શબ્દને અર્થ હોય છે તો એ અર્થ સ્વાભાવિક રીતે (by nature) હોય છે કે રૂઢિને કારણે ? (physei or thesei ?) metaphysicsની પરિભાષામાં જવાબ ન આપી શકાતો હોય તો (કારણ કે એને અંગે તો આખી philosophy of natureની અપેક્ષા રહે) જે પહેલો જવાબ ભાષાવિજ્ઞાન આપવા લલચાશે તે કંઈક આવો હશે (સોસ્યૂરના સૂત્રને અનુસરીને) : શાબ્દિક સંકેતો યદૃચ્છાત્મક હોય છે. નહિ તો જેને confusion of Babel કહે છે તે સમજાવ્યું જ શી રીતે હોત ? અને ભાષામાં homonyms અને synonyms (પર્યાય)નું અસ્તિત્વ જ શી રીતે હોત ?

આ વધારે સરળ લાગતા એવા ખ્યાલમાં સુધારણા કરવાની જરૂર હતી, અને એ સુધારણા સોસ્યૂરે પોતે જ કરી. ભાષામાં રહેલી આ યદૃચ્છાત્મકતા કંઈક અંશે સોસ્યૂર જેને 'motivation' કહે છે તેનાથી neutralize થાય છે. આવું motivation કેવળ phonetic (ધ્વનિગત) પણ હોઈ શકે (રવાનુકારી શબ્દોમાં), પણ આ motivation સુધ્ધાં યદૃચ્છાત્મક હોઈ શકે (ઘડિયાળનું ટીક–ટીક, સેનાપતિની tactics). આ motivation રૂપગત તેમ જ ધ્વનિગત પણ હોઈ શકે.

આ સિવાયનું સામાન્ય પ્રકારનું motivation પણ હોય છે જેનાં લક્ષણો બાંધવાં અઘરાં છે કારણ કે એનો અનુભવ તો શબ્દને ભાષાની સમગ્ર શબ્દસમૃદ્ધિની વચ્ચે મૂકીને જોવાથી જ થતો હોય છે. જ્યારે આપણે પરદેશી ભાષા શીખતા હોઈએ છીએ ત્યારે એક એવો તબક્કો આવે છે જ્યારે શબ્દસમૃદ્ધિ અને વ્યાકરણનો પૃથક્કરણાત્મક અભ્યાસ કર્યા પછી ભાષાના લગભગ બધાં પાસાંઓથી પરિચિત થઈએ છીએ. ભાષાના semantic structureને ત્યારે આપણે feel કરવા માંડીએ છીએ. Phonological structureની જેમ એને formalize કરી શકાતું નથી, આપણે માટે એ બોધગમ્ય નહિ, પણ સંવેદ્ય બની રહે છે. કોઈ જીવતાં પ્રાણીના શરીર બંધારણને જોવા જેવું છે (દા. ત. કોઈ સાપને જોતાં હોઈએ ત્યારે). આને પરિણામે આપણે પરિચિત પરિવેશમાં ફરતા હોઈએ તેમ ભાષામાં વિહાર કરતા થઈ જઈએ છીએ પછી ભાષાના પર્યાયોમાંથી ઉચિત શબ્દ પસંદ કરવા જેટલા ભાષાના nuancesને આપણે ઓળખી લઈએ છીએ. શબ્દનો અર્થ એ શબ્દમાં સ્વાભાવિક રીતે રહેલો લાગતો થઈ જાય છે. શબ્દનું અભિવ્યક્તિ અંગેનું એક પાસું હોય છે જે

phonetic motivation પર આધાર રાખતું નથી, કારણ કે ભાષાની પશ્ચાદ્ભૂની પાછળ એ એક આવશ્યક બળ રૂપે ઊપસી આવતો હોય છે. જો શબ્દને સ્વાભાવિક રીતે expressive લેખીએ તો વસ્તુ માત્રના સ્વભાવની નહીં પણ ભાષાની પ્રકૃતિ વિવક્ષિત હોય છે. વસ્તુના સ્વભાવની પણ આપણને તો ભાષાના માધ્યમ દ્વારા જ ખબર પડતી હોય છે ને! બીજી રીતે કહીએ તો ભાષા motivated હોય છે તે સાચું, પણ એ એક પ્રકારના આન્તરિક logicનો વિનિયોગ કરતી હોવાથી self motivated હોય છે.

પરિણામે જેમ શબ્દ મહત્ત્વનો હોય છે તેમ ભાષા સમગ્રની પશ્ચાદ્ભૂ પણ મહત્ત્વની હોય છે. કોઈ ભાષા પર પ્રભુત્વ મેળવવું એટલે અર્થના અમુક વિશ્વમાં વિહાર કરવો. અહીં semanticsનો cultural anthropology જોડે યોગ થાય છે. એ શાસ્ત્રે તો ક્યારનુંય નોંધ્યું છે કે દરેક ભાષા આપણને જગતનું એક implicit vision આપે છે. જર્મન ફિલસૂફ Cassirerએ આ મુદ્દાને બર્ગસોંની ફિલસૂફીની પશ્ચાદ્ભૂમાં વિકસાવ્યો છે. આપણને જે ઉપલબ્ધ છે તે તો વ્યામોહભર્યું અને અરાજકતાપૂર્ણ છે. એને શબ્દ અને પદવિન્યાસ સુવ્યવસ્થિત કરી આપે છે. આપણે જગતનું દૃશ્ય આંખોથી નહિ પણ ભાષાથી જોઈએ છીએ. આપણે જગતનો આપણા પદવિન્યાસ અને શબ્દ પરત્વેની ટેવોના function રૂપે વિચાર કરીએ છીએ; એનાં તત્કાળ જે objective relations જોવા પામીએ તેના function રૂપે નહિ. આ દૃષ્ટિએ જોતાં શુદ્ધ હકીકતના ખ્યાલને જતો કરવાનો રહે છે. કશુંક કેવળ 'ચીંધી બતાવવાની' પ્રવૃત્તિથી કોઈ સંતોષાતું નથી. એને બદલે આપણે બોલીએ છીએ અને બોલતાંની સાથે જ ભાષામાં જ મૂર્ત રૂપે રહેલી વિચાર કરવાની આખી રીત વ્યક્તિગત વિચારની આગળ થઈને એને ઉલ્લંઘી જાય છે. આમ જે કહેવાયું જ છે તે સાચું છે: 'Our physics is oriented by our logic, and our logic by our grammar'.

ભાષાઓની બહુલતા પણ સમસ્યા ઊભી કરે છે. એક જ કુળની ભાષાઓમાં શબ્દભંડોળ કે વ્યાકરણ પરત્વે અમુક સમાનતા રહી હોય છે તેમ છતાં ભાષાનું વિશ્વ અનેક ખણ્ડોમાં વિભક્ત થયેલું છે એ હકીકતને તો સ્વીકારવાની રહે જ છે. પૂર્વની અને પશ્ચિમની ભાષાઓ વચ્ચે ઘણી ભિન્નતા છે તે તરફ સાપિર, વ્હોર્ફ જેવા ભાષાવિજ્ઞાનીઓએ ધ્યાન ખેંચ્યું જ છે. ભાષાના ઘટકોના સ્તર પર ભાષામાં રહેલા યદૃચ્છાના તત્ત્વને મહત્ત્વ ન આપીએ તોય ભાષા વિશે સમગ્રતાએ વિચાર કરીએ ત્યારે એ

તત્ત્વ પાછું આગળ ઊપસી આવવાનું જ. આ વિભિન્નતાને કારણે આપણે સાપેક્ષતાવાદ તરફ દોરવાઈએ છીએ. પિયર્સે કહેલું કે જો એરિસ્ટોટલ મેક્સિકોમાં જન્મ્યો હોત તો એના તર્કશાસ્ત્રનું રૂપ કંઈક જુદું જ હોત. એ જ રીતે આગળ વિચારીએ તો આપણી ફિલસૂફી અને વિજ્ઞાનનું સ્વરૂપ પણ બદલાઈ જ ગયું હોત.

આ વિભિન્નતાની અસર ભાષા પર પડે છે એટલું જ નહિ, આપણી સંસ્કૃતિ પર પણ પડે છે; ભાષા સાથે સંકળાયેલી બધી જ સંસ્થાઓના પર પડે છે. ધર્મ, વિજ્ઞાન, યંત્રવિદ્યા, વિચારપદ્ધતિ તથા કુટુંબવ્યવસ્થા – આ બધું જ એનાથી પ્રભાવિત થતું હોય છે. આ બે વચ્ચેના સમ્બન્ધની સમસ્યા પણ વિચારવાની રહે છે. આ સમ્બન્ધ કાર્યકારણ વચ્ચેના સમ્બન્ધ જેવો છે એવું નહિ કહી શકાય. ભાષામાં આવા causal powerનું આરોપણ કરનારને એ જવાબ આપી શકાય કે ભાષા પોતે પણ સંસ્કૃતિમાં આવિષ્કૃત થતા જગત વિશેના દૃષ્ટિબિન્દુની નીપજ હોઈને એને કારણ નહિ પણ કાર્ય ગણી શકાય. બહુ બહુ તો અહીં reciprocal causality છે એવું કહી શકાય. આ સમ્બન્ધને પામવો કેવી રીતે અને એને વ્યવસ્થિત રીતે સમજાવવો કેવી રીતે ? કદાચ આ મુદ્દાને પણ સંરચનાવાદીની દૃષ્ટિએ તપાસવો પડે.

અહીં લેવી–સ્ટ્રૉસનો ઉલ્લેખ કરવો રહ્યો. એમણે વ્હોર્ફ જેવા ભાષાવિજ્ઞાનીની અણસરખી રીતે પૃથક્કરણ પામેલી બે સંજ્ઞાઓ વચ્ચેનો સમ્બન્ધ જોડવા બદલ ઝાટકણી કાઢી છે. ભાષાવિજ્ઞાની ભાષાનો તો ચોકસાઈપૂર્વક અભ્યાસ કરે, પણ સંસ્કૃતિનો એવી રીતે અભ્યાસ કરવા માટેનાં ઓજારો અને પદ્ધતિઓ તો એટલાં ચોકસાઈભર્યાં નથી, ખાસ કરીને એને એની સમગ્રતામાં તપાસવામાં આવે છે ત્યારે. સંરચનાવાદ આ બાબતમાં નિષ્ફળ જાય છે એનું કારણ એ છે કે સંસ્કૃતિની વ્યવસ્થામાં અન્તર્ગત રહેલાં structures ખરેખર જાણવામાં આવતાં નથી. આથી કંઈક વધુ નમ્રતાભર્યો ઉપક્રમ લેવી–સ્ટ્રૉસ સૂચવે છે. અમુક સંસ્થાઓનાં structures જોડે ભાષાકીય structuresનો મુકાબલો કરી જોવાનું એ સૂચવે છે એને સમગ્ર સંસ્કૃતિની આંશિક અભિવ્યક્તિ રૂપે જોઈ શકાય. એક જ લોહીના સમ્બન્ધો અંગેના નિયમોને આ સંદર્ભમાં તપાસી શકાય. પણ આવા structuresને partial model જ ગણવાના રહે. અમુક સમ્બન્ધવાળી વ્યવસ્થાની અન્તર્ગત રહેલી

સંજ્ઞાઓનો એકબીજા સાથે સમ્બન્ધ જોડીએ ત્યારે એ એક પ્રકારની સંરચના જ નથી બની રહેતી ? મનુષ્યની મોટા ભાગની પ્રવૃત્તિ ત્રણ વિનિમયો–શબ્દ, નારી અને અસબાબ–ના પર આધાર નથી રાખતી ? એમાં પ્રતીકોના અને વિભાવનાઓના વિનિમયને પણ ઉમેરી શકાય. પણ આ પ્રકારની મીમાંસા હજી પ્રારમ્ભિક અવસ્થામાં છે, એથી એ વિશે હતાશાપ્રેરક અભિપ્રાયો ઉચ્ચારીને એનો વિકાસને કુણ્ઠિત કરવો ન ઘટે.

આમ છતાં આવા પ્રયત્નમાં આવતી મુશ્કેલીનો ઉલ્લેખ કરવો ઘટે. એકબીજાથી સાવ ભિન્ન એવા structuresને સાથે મૂકીને અભ્યાસ કરીએ તો extreme abstractions વહોરી લેવા જેવું થાય. આ structuresની concrete contentને જતી કરીને જ એને વ્યવસ્થિત રૂપ આપી શકાય. એથી તો આ structuresના અર્થનો મહદંશ લુપ્ત થઈ જાય. તો પછી એવા formalizationનો અર્થ શો ?

અહીં જે દોષ છે તેને દાર્શનિક પરિભાષામાં ontologizing the purely formal એવું કહીને વર્ણવી શકાય. દરેક વિજ્ઞાન વિભાવનાઓનાં સાધન દ્વારા જ વાસ્તવને પામવા મથે છે તે સાચું; આવા ઓજારોમાં structural analysis એ એક સમર્થ ઓજાર છે; પણ formal structuresનો વાસ્તવિકતા પર પ્રક્ષેપ ન કરવો જોઈએ. જુદી જુદી સંસ્કૃતિમાંથી આવા સમાન રૂપને શોધી કાઢવાના ઉત્સાહમાં દરેક સંસ્કૃતિનું આગવાપણું ઉવેખાય છે. આમ છતાં સંસ્કૃતિનો વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિએ અભ્યાસ થાય તે મહત્ત્વનું તો છે જ. પણ આથી કેટલીક વાર અતિ ઉત્સાહમાં એક એવી વસ્તુ ઊભી કરી દેવામાં આવે છે જે નૃવંશવિદ્‌ના logical opperationsના પ્રક્ષેપ રૂપ જ હોય છે. જે પદાર્થને આપણે શોધ્યાનો દાવો કરીએ છીએ તે પદાર્થ તો આપણે પોતે જ બનાવી કાઢીને મૂકી દીધો હોય છે !

જે વાસ્તવિક છે તેને કશીક સંરચનામાં ઢાળવા જઈએ ત્યારે એ પ્રતિકાર કરે જ છે. ભાષા પરત્વે વાત કરીએ તો phonological structuresનું ક્ષેત્ર અને semantic structuresનું ક્ષેત્ર – બન્ને એકબીજાથી ભિન્ન છે. પહેલાથી ઘટકોના સમ્બન્ધની સાંગસૂત્રતા સમજાય છે, બીજાથી આપણે જે કહેવાયું છે તેને સમજીએ છીએ. પહેલાથી અમુક signsને જોડવામાં આવે છે જેનામાં પોતાની intentionality હોતી નથી, એવું સંયોજન માત્ર એક રમત જ હોય છે – આગળ કહ્યું તેમ શતરંજની રમત જેવું જ એ હોય છે.

પણ semantic structures જે સંકેતો mythમાંના શબ્દોની જેમ ક્યાં તો સંદિગ્ધતાથી અથવા તો physicsના conceptsની જેમ અસંદિગ્ધપણે અર્થને પ્રકટ કરે છે એ સંકેતોના સંયોજન દ્વારા વાસ્તવિકતાને વ્યક્ત કરવામાં આવે છે. તો પછી અર્થ પ્રકટ કરવો એટલે structureને પ્રકાશમાં લાવવું એટલું જ? લેવી સ્ટ્રોસે mythનું પ્રશંસનીય પૃથક્કરણ કર્યું છે; એમાંનાં પ્રતીકોને સંયોજતી એક સંરચના જરૂર એમાં વર્તાય છે. નાટકમાંનાં પાત્રોને વિરોધાવી જોવાં કે અમુક સંદર્ભમાંની ઘટનાઓને વિરોધાવી જોવા જેવું એ અમુક અંશે છે. આમ છતાં એનો અર્થ તો પ્રતીકોના significanceમાંથી જ સિદ્ધ થાય છે ને એનું અર્થઘટન લેવી સ્ટ્રોસે મનોવિજ્ઞાન, સમાજવિદ્યા દ્વારા મળતી સજ્જતાથી અદ્ભુત રીતે કર્યું છે. આથી એમ કહી શકાય કે સંરચનાને કારણે પ્રતીક ક્રિયાશીલ બને છે, તેમ છતાં એટલા માત્રથી જ એમાં અર્થનું આરોપણ થઈ જતું નથી.

Semantic realityને મુકાબલે phonological reality સંરચના પારખવામાં વધુ અનુકૂળ નીવડે છે. Unconscious logosની કલ્પના કરતાં પહેલાં ભાષા બોલનાર માનવી જે અર્થને જીવન દ્વારા અનુભવે છે તેને વિશેની વિશદતા પ્રથમ પ્રાપ્ત કરી લેવી જોઈએ. આમ ભાષાના logic સાથે બોલાતા શબ્દની phenomenologyનો યોગ થવો જોઈએ. એ ભાષાની અન્તર્ગત રહેલા logosને શોધશે, પણ એની ન્યાય્યતાની ભૂમિકા વધારે સર્વસામાન્ય સ્વરૂપની એવી ફિલસૂફીમાં જ એ શોધશે. સંસ્કૃતિની વિભિન્નતા કે ભાષાઓની વિભિન્નતા આગળ હારી જવાનો પ્રશ્ન જ નથી. આજે તો cultural anthropologyમાં પણ માનવીય ભૂમિકા પર ભાર મૂકવામાં આવે છે. બધી સંસ્કૃતિઓને માટે સમાન એવી પશ્ચાદ્ભૂ પર ભાર મૂકવામાં આવે છે. માનવી માનવીને ઓળખી લેતો હોય છે; હંમેશાં એ એને ભલે પાડોશી નહિ ગણે, પણ પોતાના જેવો તે ગણશે જ. આથી એક સંસ્કૃતિના બીજી સંસ્કૃતિ સાથેના વ્યવહાર–વિનિમયની શક્યતા હમેશાં રહેલી જ છે. પાષાણ યુગની સંસ્કૃતિથી આગળ નહિ વધેલી એવી પ્રજા પણ ઝડપથી આધુનિક ટેકનિક શીખી લે છે. ભાષાને લાગેવળગે છે ત્યાં સુધી શબ્દશઃ નહિ તોય કામ આપે એવા અનુવાદો તો થઈ શકે છે. ભાષાઓ વચ્ચેની વિભિન્નતા આપણને નાઇલાજ કરી મૂકતી નથી. જે આપણને જોડતું હોય છે તે જ આપણને જુદા પાડતું હોય છે. માનવી પૃથ્વીના જે ભાગ પર હશે ત્યાં એ બોલતો તો હશે જ. ભાષા વચ્ચે ગમે તેવી વિભિન્નતા છતાં એ બધી જ

બોલાય છે એટલું તો સામ્ય એમાં રહ્યું જ છે. એનો અર્થ એ કે સર્વત્ર માનવીના જગત સાથેના એક જ પ્રકારના પાયાના સમ્બન્ધો છે. એથી જ તો માનવતા જેવી વસ્તુ સમ્ભવિત બની છે. આથી ભાષાના ઇતિહાસ તરફથી આપણે speechના અભ્યાસ તરફ પાછા વળવું જોઈએ, કારણ કે ભાષા માનવી અને જગત વચ્ચે દરમ્યાનગીરી કરે છે. એનું structural analysis થઈ શકે એવો એ પદાર્થ છે તે સ્વીકારવું ઘટે. તેમ છતાં આ પદાર્થ એ સ્વયંપર્યાપ્ત નથી. Significationની શક્તિ એને વ્યવસ્થિત કરનાર structures-ને કારણે મળી નથી. Significationને કારણે જગત અને માનવીના સમ્બન્ધો સ્ફુટ થતા આવે છે. આખરે તો આ સમ્બન્ધો વિશે વિચાર કરીને જ ફિલસૂફી ભાષાને ન્યાય કરી શકે.

[સંપૂર્ણ]

પણ semantic structures જે સંકેતો mythમાંના શબ્દોની જેમ ક્યાં તો સંદિગ્ધતાથી અથવા તો physicsના conceptsની જેમ અસંદિગ્ધપણે અર્થને પ્રકટ કરે છે એ સંકેતોના સંયોજન દ્વારા વાસ્તવિકતાને વ્યક્ત કરવામાં આવે છે. તો પછી અર્થ પ્રકટ કરવો એટલે structureને પ્રકાશમાં લાવવું એટલું જ ? લેવી સ્ટ્રોસે mythનું પ્રશંસનીય પૃથક્કરણ કર્યું છે; એમાંનાં પ્રતીકોને સંયોજતી એક સંરચના જરૂર એમાં વર્તાય છે. નાટકમાંનાં પાત્રોને વિરોધાવી જોવાં કે અમુક સંદર્ભમાંની ઘટનાઓને વિરોધાવી જોવા જેવું એ અમુક અંશે છે. આમ છતાં એનો અર્થ તો પ્રતીકોના significanceમાંથી જ સિદ્ધ થાય છે ને એનું અર્થઘટન લેવી સ્ટ્રોસે મનોવિજ્ઞાન, સમાજવિદ્યા દ્વારા મળતી સજ્જતાથી અદ્‌ભુત રીતે કર્યું છે. આથી એમ કહી શકાય કે સંરચનાને કારણે પ્રતીક ક્રિયાશીલ બને છે, તેમ છતાં એટલા માત્રથી જ એમાં અર્થનું આરોપણ થઈ જતું નથી.

Semantic realityને મુકાબલે phonological reality સંરચના પારખવામાં વધુ અનુકૂળ નીવડે છે. Unconscious logosની કલ્પના કરતાં પહેલાં ભાષા બોલનાર માનવી જે અર્થને જીવન દ્વારા અનુભવે છે તેને વિશેની વિશદતા પ્રથમ પ્રાપ્ત કરી લેવી જોઈએ. આમ ભાષાના logic સાથે બોલાતા શબ્દની phenomenologyનો યોગ થવો જોઈએ. એ ભાષાની અન્તર્ગત રહેલા logosને શોધશે, પણ એની ન્યાય્યતાની ભૂમિકા વધારે સર્વસામાન્ય સ્વરૂપની એવી ફિલસૂફીમાં જ એ શોધશે. સંસ્કૃતિની વિભિન્નતા કે ભાષાઓની વિભિન્નતા આગળ હારી જવાનો પ્રશ્ન જ નથી. આજે તો cultural anthropologyમાં પણ માનવીય ભૂમિકા પર ભાર મૂકવામાં આવે છે. બધી સંસ્કૃતિઓને માટે સમાન એવી પશ્ચાદ્‌ભૂ પર ભાર મૂકવામાં આવે છે. માનવી માનવીને ઓળખી લેતો હોય છે; હંમેશાં એ એને ભલે પાડોશી નહિ ગણે. પણ પોતાના જેવો તે ગણશે જ. આથી એક સંસ્કૃતિના બીજી સંસ્કૃતિ સાથેના વ્યવહાર–વિનિમયની શકયતા હમેશાં રહેલી જ છે. પાષાણ યુગની સંસ્કૃતિથી આગળ નહિ વધેલી એવી પ્રજા પણ ઝડપથી આધુનિક ટેકનિક શીખી લે છે. ભાષાને લાગેવળગે છે ત્યાં સુધી શબ્દશઃ નહિ તોય કામ આપે એવા અનુવાદો તો થઈ શકે છે. ભાષાઓ વચ્ચેની વિભિન્નતા આપણને નાઇલાજ કરી મૂકતી નથી. જે આપણને જોડતું હોય છે તે જ આપણને જુદા પાડતું હોય છે. માનવી પૃથ્વીના જે ભાગ પર હશે ત્યાં એ બોલતો તો હશે જ. ભાષા વચ્ચે ગમે તેવી વિભિન્નતા છતાં એ બધી જ

બોલાય છે એટલું તો સામ્ય એમાં રહ્યું જ છે. એનો અર્થ એ કે સર્વત્ર માનવીના જગત સાથેના એક જ પ્રકારના પાયાના સમ્બન્ધો છે. એથી જ તો માનવતા જેવી વસ્તુ સમ્ભવિત બની છે. આથી ભાષાના ઇતિહાસ તરફથી આપણે speechના અભ્યાસ તરફ પાછા વળવું જોઈએ, કારણ કે ભાષા માનવી અને જગત વચ્ચે દરમ્યાનગીરી કરે છે. એનું structural analysis થઈ શકે એવો એ પદાર્થ છે તે સ્વીકારવું ઘટે. તેમ છતાં આ પદાર્થ એ સ્વયંપર્યાપ્ત નથી. Significationની શક્તિ એને વ્યવસ્થિત કરનાર structures-ને કારણે મળી નથી. Significationને કારણે જગત અને માનવીના સમ્બન્ધો સ્ફુટ થતા આવે છે. આખરે તો આ સમ્બન્ધો વિશે વિચાર કરીને જ ફિલસૂફી ભાષાને ન્યાય કરી શકે.

[સંપૂર્ણ]

સાહિત્યનો પ્રભાવ*

આર્નોલ્ડ ટોયન્બી/દાઈસાકુ ઈકિડા/અનુ. કેતન મહેતા

ઈ. : આપણા જીવનમાં સાહિત્ય શો ભાગ ભજવે છે એનો વિચાર કરતી વખતે તરત જ સાર્ત્રનો પ્રખ્યાત પ્રશ્ન યાદ આવે છે. ભૂખે પિડાતા લોકો માટે સાહિત્ય શું કરી શકે ? આધુનિક યુગમાં સાહિત્યના પ્રયોજન વિશે ઠીક ઠીક વિવાદ પ્રવર્તે છે. સાહિત્ય આ દિશામાં મહત્ત્વનું કાર્ય કરી શકે છે એમ માનનારા કેટલાક લેખક અને વિવેચક સામાજિક રીતે પ્રભાવક નીવડે એવી સાહિત્યકળાના નવા આવિષ્કાર માટે મથી રહ્યા છે, જ્યારે કેટલાક નાસ્તિવાદી બની ગયા છે.

ટો. : ભૂખે પિડાતા લોકો માટે સાહિત્ય શું કરી શકે ? વૈજ્ઞાનિક સંશોધન ભૂખે પિડાતા લોકો માટે શું કરી શકે છે એ પ્રશ્ન પણ જો આપણે સાથે સાથે પૂછીએ તો આ પ્રશ્નનો ઉત્તર મળી રહે જો વૈજ્ઞાનિક સંશોધન પોતાના પ્રયોજન તરીકે ભૂખ્યા લોકોના ભરણપોષણને કેન્દ્રમાં રાખે અને આ ઇચ્છનીય તથા વ્યવહારુ હેતુ માટે પોતાની પ્રવૃત્તિને મર્યાદિત કરી દે તો આવા કંગાલ લોકો માટે તે કશું જ કરી નહિ શકે અથવા તો બહુ ઓછું કરી શકશે. આવા પ્રયોજનને કેન્દ્રમાં રાખવાથી વિજ્ઞાન નિષ્ફળ જશે કારણ કે આવા મર્યાદિત હેતુ પૂરતી પ્રવૃત્તિને સીમિત કરવાથી તે નવાં મહત્ત્વપૂર્ણ વૈજ્ઞાનિક સંશોધનો – પછી તે નિરુપયોગી હોય કે ઉપયોગી હોય – કરતું

* આ બે વચ્ચેનો સંવાદ 'Choose Life' શીર્ષક હેઠળ રિચાર્ડ ગેજે સંપાદિત કર્યો છે. જીવનના લગભગ બધા જ અંશોને આવરી લેતા આ પુસ્તકનો પરિચય નજીકના ભવિષ્યમાં આપવામાં આવશે. આ પુસ્તક ઓક્સફર્ડ યુનિવર્સિટી પ્રેસ તરફથી પ્રગટ થયું છે.

બંધ થશે. વૈજ્ઞાનિક સંશોધન જ્યારે માત્ર સંશોધન ખાતર કરવામાં આવે ત્યારે જ તે કશી પણ શોધખોળ કરી શકતું હોય છે. સંશોધન ખાતર સંશોધનનો અર્થ એટલો કે બીજા કોઈ પણ ઉપયોગિતાવાદી દૃષ્ટિબિન્દુ વિના બૌદ્ધિક જિજ્ઞાસાને સંતોષવી. સામાજિક કે બીજા કોઈ પ્રયોજનને ધ્યાનમાં રાખ્યા વિના કરવામાં આવેલ કેટલાંક સંશોધન અણધારી રીતે, આકસ્મિક રીતે સામાજિક દૃષ્ટિએ ઉપયોગી સાબિત થયાં છે. દેખીતી રીતે વિરોધાભાસી લાગે એવી આ ઘટનાનું સત્ય એટલી બધી વખત પ્રમાણિત થઈ ચૂક્યું છે કે ઘણી બધી ખાનગી ધંધાદારી પેઢીઓએ પોતાના ક્ષેત્ર માટે ઉપયોગી થઈ પડે એવા ખાસ પ્રયોજનો માટે સંશોધન કરવાનો આદેશ આપ્યા વિના વિજ્ઞાનીઓને ગમે તે દિશામાં સંશોધન કરવા માટે છૂટો દોર આપવાથી વધુ લાભ થાય છે એમ માની જ લીધું છે. વિજ્ઞાન વિશેનું આ વિરોધાભાસી સત્ય સાહિત્ય માટે પણ એટલું જ સાચું છે. ભૂખ્યાઓને અન્ન આપવા સહિત ઘણી બધી રીતે સમાજસુધારણા કરવા માટે શ્રીમંત અને સત્તાધારી લઘુમતિ વર્ગના અંતરાત્માને ઢંઢોળવામાં ઓગણીસમી સદીના મહાન રશિયન નવલકથાકાર ટોલ્સ્ટોયની કૃતિઓએ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો હતો.

જીવન વિશેનો ટોલ્સ્ટોયનો અભિગમ બે તબક્કામાંથી પસાર થયો. આ બંને તબક્કા એકબીજાથી ખૂબ જુદા પડી જતા હતા. આ બંને તબક્કા વખતે પ્રવર્તતો જે તે અભિગમ તેમની પ્રકાશિત કૃતિઓમાં પ્રતિબિંબિત થયેલો છે. જીવનમાં પરિવર્તનની પૂર્વે, ટોલ્સ્ટોયે માત્ર સર્જનાત્મક સાહિત્ય રચવાના આશયથી જ ઘણું બધું લખ્યું હતું. જીવનમાં પરિવર્તન આવ્યા પછી કળા ખાતર કળાની પ્રવૃત્તિ માત્ર આત્મતુષ્ટિ કરનારી અને સામાજિક દૃષ્ટિએ બિનજવાબદાર વરતાઈ. એટલે કળાકારે માનવજાતિના કલ્યાણ માટે પોતાની પ્રતિભાનો ઉપયોગ કરવો જોઈએ એવું તે માનતા થયા. પરિવર્તન પછીનાં પુસ્તકો આ મર્યાદિત, ઉપયોગિતાવાદી દૃષ્ટિબિંદુને ધ્યાનમાં રાખીને રચાયાં. જ્યારે ટોલ્સ્ટોયની શરૂઆતની રચનાઓ માત્ર સાહિત્યિક ગુણવત્તાની દૃષ્ટિએ જ નહિ પરંતુ સામાજિક દૃષ્ટિએ પણ ઉત્તરકાલીન રચનાઓ કરતાં વધારે પ્રભાવક નીવડી. આ રચનાઓ પોતાની સાહિત્યિક ઇયત્તા વડે, ભાવકોને સ્પર્શી જાય છે અને એટલે ટોલ્સ્ટોયે સભાનપણે નહિ યોજેલી પણ નવલકથામાં સભાનપણે ગૂંથાઈ ગયેલી ભૂમિકા અનુસાર ભાવકોને સમાજસુધારણા કરવાની પ્રેરણા પૂરી પાડે છે.

રશિયાના સામ્યવાદી પક્ષે સાહિત્યના પ્રયોજન વિશે ટૉલ્સ્ટૉયનું ઉત્તરકાલીન દૃષ્ટિબિંદુ અપનાવ્યું. રશિયન સરકાર માને છે કે સાહિત્યકૃતિની રચના સમાજકલ્યાણ માટે થવી જોઈએ. (સમાજકલ્યાણ માટેની તેમની કલ્પના ટૉલ્સ્ટૉયની વિચારણા કરતાં ઘણી સંકુચિત અને વિવાદાસ્પદ છે; રશિયાના સામ્યવાદીઓને મન સમાજકલ્યાણ એટલે સામ્યવાદી વિચારસરણીનો, રશિયન સરકારની સત્તાનો પ્રચાર. આમ છતાં આ ભેદ બંને વચ્ચે સરખામણીની શક્યતાને નકારી કાઢતો નથી). આના પરિણામે રશિયન સાહિત્યની ગુણવત્તા ઘટી અને તેનો સામાજિક પ્રભાવ પણ ઓછો થયો. સામ્યવાદી રાજ્યતંત્રમાં જે રશિયન લેખકોએ પક્ષની આચારસંહિતા અપનાવી તેઓ નિઃસત્ત્વ બની ગયા, જેઓ પોતાના આત્માના અવાજને અનુસરીને લખતા રહ્યા તેમને હતાશ કરવામાં આવ્યા, તેમના પર કાયદેસર કામ ચલાવવામાં ન આવ્યું તોપણ તેમને હેરાન તો કરવામાં જ આવ્યા.

ઈ. : સોવિયેત રશિયામાં પ્રવર્તતી પરિસ્થિતિ વિશે હું બહુ જ ઓછી માહિતી ધરાવું છું એટલે આ બાબતમાં હું વિગતે વાત ન કરી શકું તેમ છતાં તમારી વાત સાચી લાગે છે અને સાહિત્યકારો ઉપર રાજકીય દબાણો થતાં હતાં તેમાંથી જ સોલ્ઝેનિત્સિન જેવાને સહેવાનો વારો આવ્યો.

ટો. : ૧૯૧૭ પહેલાંની રશિયન રાજાશાહીને પણ સાહિત્યિક સ્વાતંત્ર્ય ગમતું ન હતું, તેને એ સ્વાતંત્ર્યનો ભય પણ લાગતો હતો. આમ છતાં વર્તમાન સામ્યવાદી રાજ્યતંત્ર કરતાં ઝારની સરકાર ઓછી સિદ્ધાંતજડ હોવાને કારણે તે જોઈ શકી કે રશિયન લેખકોને નમાવવાનું પરિણામ રાજ્યના હિત વિરુદ્ધ આવશે. આને કારણે લેખકોનો પ્રભાવ ઘટવાને બદલે વધશે એ વાત તેઓ જોઈ શકયા હતા.

અર્વાચીન રશિયન ઇતિહાસનો પાઠ મારી દૃષ્ટિએ તો એ છે કે સર્જકના અંતરાત્માને જેટલા પ્રમાણમાં તમે છૂટો દોર આપશો તેટલા પ્રમાણમાં સાહિત્યનો સામાજિક પ્રભાવ વધશે. આ વિરોધાભાસ માત્ર સપાટી પરનો છે, કારણ કે સર્જકનો અર્થ માનવીય આધ્યાત્મિક જીવનના નિર્ઝરોમાંથી પ્રેરણા લેનાર થાય છે.

ઈ. : વિજ્ઞાનીની જેમ સાહિત્યકાર પણ સ્વતંત્ર હોવો જોઈએ એ વાત સાવ સાચી છે કારણ કે તો જ તે મહાન કૃતિઓ જન્માવી આપશે. સામાજિક પ્રયોજનો ધરાવતા સાહિત્યનો તો કશો જ અર્થ નથી. જો દલીત-

પાડિતો માટે સાહિત્ય કશું પણ કરવા માગતું હોય તો સાહિત્યે પોતાને અમુક હેતુઓ માટે મર્યાદિત ન રાખતા સ્વતંત્ર સર્જનાત્મક ચેતના તરીકે પ્રગટ થવું જોઈએ. આ દિશામાં આગળ વધતાં આપણે સાહિત્ય અને રાજ્યતંત્રના આપણા પરીક્ષણને વિસ્તારી શકીએ. માર્ક્સવાદી સાહિત્ય શક્ય છે અથવા ખ્રિસ્તી ધર્મના કહેવાતા આધ્યાત્મિક રાજ્યમાં સાહિત્ય પાંગરી શકે? ચોક્કસ પ્રકારની વિચારસરણી ધરાવતી સાહિત્યકૃતિઓ સાર્વત્રિક પ્રતિભાવ જન્માવવામાં નિષ્ફળ નીવડ્યાનાં અસંખ્ય દૃષ્ટાંતો આપણી પાસે મોજૂદ છે. રશિયન ક્રાન્તિના પચાસ વર્ષ પછી પણ રશિયામાં દોસ્તો-એવસ્કીની કૃતિઓને આંબી જતી કૃતિઓ પ્રગટ થઈ નથી.

૮. : અભિવ્યક્તિનું સ્વાતંત્ર્ય ન આપવા પાછળનાં કારણો સામાન્ય રીતે બે છે. એક કારણ અમુક પ્રકારની વિચારસરણી ટકાવી રાખવાનું છે (ખ્રિસ્તી, મુસ્લિમ, માર્ક્સવાદી, મૂડીવાદી અથવા એવા બીજા બધા), બીજું કારણ નૈતિક ધોરણો જાળવવા માટેનું છે.

અમુક વિચારસરણીને કારણે લાદવામાં આવતાં નિયંત્રણો સાહિત્યને ગૂંગળાવી નાખે છે અને મારી દૃષ્ટિએ, કોઈ પણ સંજોગોમાં તેમને વાજબી ઠરાવી ન શકાય. આમ છતાં આ પ્રકારનાં નિયંત્રણોનો અમલ કરાવવો સરળ છે. અમુક વિચાર કે લાગણીની અભિવ્યક્તિ યોગ્ય છે કે અયોગ્ય તેનો નિર્ણય તો સર્વસત્તાશાળી આપખુદ રાજકીય અમલદારો અથવા ધર્મ-ગુરુઓ લેતા હોય છે. નૈતિક કારણોસર લાદવામાં આવતાં નિયંત્રણો વધુ મુશ્કેલ પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. જાતીય સ્વૈરવિહાર, જાતીય વિકૃતિ, નશાખોરી, મદ્યપાન, હિંસાને જાહેરમાં કે ખાનગીમાં ઉત્તેજન આપવાની છૂટ ગમે તેવા સંજોગોમાં હોવી જોઈએ એ વાત સાથે તો બહુ ઓછા લોકો સંમત થશે. જીવનને ભ્રષ્ટ કરતાં પરિબળો સાથે યુવાનોને સંપર્કમાં રહેવા દેવા મોટા ભાગના વડીલો તૈયાર નહિ થાય. પરંતુ કયાં પરિબળો ભ્રષ્ટ છે અને કયાં ભ્રષ્ટ નથી તે વિશે તથા મંજૂરી અને નિયંત્રણ વચ્ચે ક્યાં ભેદક રેખા દોરી આપવી તે વિશે એકમતિ પ્રવર્તતી નથી. વળી કોઈ પણ પ્રકારનું નિયંત્રણ વિરુદ્ધ પરિણામ પણ લાવી આપે. એ નિયંત્રણને કારણે જિજ્ઞાસાવૃત્તિ વધારે પ્રબળ બને અને તેનો વિરોધ જોરશોરથી થાય.

૯. : સાહિત્ય કોઈ પણ યુગની ચેતના તથા સમાજમાં જોવા મળતા ભિન્ન ભિન્ન વિચારવલણોને પ્રતિબિંબિત કરનાર અરીસો હોઈ આપણા

જેવા સંકુલ યુગમાં ઘણા બધા સાહિત્યિક પ્રવાહો જોવા મળે. આપણા જમાનાની પલટાતી તાસીરના એક પરિણામ તરીકે અશ્લીલતાને પણ ગણાવી શકાય. આવા સાહિત્ય માટેની ઘેલછા ટકી રહેશે એમ હું માનતો નથી કારણ કે અશ્લીલતા માટેની લાલસા અને તૃપ્તિ ધીરે ધીરે ઓછાં થઈ રહ્યાં છે. એવો પણ સમય આવશે જ્યારે લોકો અશ્લીલતા તરફ ધ્યાન આપતા બંધ થશે. અશ્લીલતા યુવા પેઢીને ભ્રષ્ટ કરે છે અને સમાજમાં અરાજકતા પ્રગટાવે છે એ હકીકતનો અસ્વીકાર કરવો ન જોઈએ. નૈતિક અને સામાજિક દૃષ્ટિએ અશ્લીલતા પર વધુ કડક નિયંત્રણની જરૂર છે એવું કેટલાક લોકો આજે માને છે. આમ છતાં, અભિવ્યક્તિના સ્વાતંત્ર્ય સામે બધાં જ પ્રકારનાં નિયંત્રણોનો હું મૂળભૂત રીતે વિરોધી છું. ભૂતકાળનો અનુભવ છે કે એક વખત ગમે તેવા સ્વરૂપે પ્રવેશેલાં નિયંત્રણો તરત જ વિચાર, શ્રદ્ધા અને ધર્મના ક્ષેત્રે પણ પગપેસારો કરી બેસે છે.

ડો. : પોતાની વિચારસરણી સિવાય બધા જ પ્રકારની વિચારસરણીને, ધર્મને, ફિલસૂફીને કચડી નાખવાનો નૈતિક અધિકાર રાજ્યને નથી. રાજ્યથી વિરુદ્ધ વિચારસરણીવાળા ધર્મ કે કળા આપખુદ વાતાવરણમાં સમૃદ્ધ થઈ શકતા નથી. આવા વાતાવરણમાં જો રાજ્યતંત્ર વધુ ત્રાસદાયક અને તપાસ કરનારું હોય તો રૂઢિચુસ્ત સાહિત્ય અને કળા પણ પતન પામે. કારણ કે પરંપરાચુસ્ત લેખક કે કળાકાર સૌથી પહેલાં તો સેન્સરશિપ વિરુદ્ધ કશું પણ લખતાં પહેલાં ઘણો વિચાર કરતો થશે. આ ચિંતા જ સર્જનાત્મકતાને અનિવાર્ય એવી સ્વયંભૂતાને ખતમ કરી નાખશે.

સાથે સાથે એ પણ ઐતિહાસિક હકીકત છે કે સાહિત્ય અને કળાની કેટલીક મહાન કૃતિઓ આપખુદી રાજ્યતંત્રોમાં રચવામાં આવી છે. ઈ. સ.ની ચોથી સદીથી સત્તરમી સદી સુધી ખ્રિસ્તી દેશોમાં અને મુસ્લિમ દેશોમાં તો ત્યાર પછી પણ આપખુદ તંત્રો હતાં.

પ્રવર્તમાન વિચારસરણી સાથે કોઈ કવિ અથવા કળાકાર એટલો બધો ભળી ગયો હોય અને તેનાથી અંતઃસ્ફુરતિ થઈ ગયો હોય કે તે આપખુદ રાજ્યતંત્ર હેઠળ જીવી રહ્યો છે, કામ કરી રહ્યો છે એ વાત ભૂલી જાય એમ પણ બને. નિયંત્રણોથી જ્યાં સુધી તે અભાન હોય છે ત્યાં સુધી તો તે આધ્યાત્મિક દૃષ્ટિએ મુક્ત છે.

૨૮ એતદ્ મે ૭૯

પાશ્ચાત્ય ખ્રિસ્તી ધર્મસમાજમાં ઘણા પાખંડીઓ વિરુદ્ધ કાર્યવાહી ચલાવવામાં આવેલી અને તેમને દેહાંતદંડ આપવામાં આવ્યો હતો એ વાત દાન્તે જાણતો હતો. પાખંડીઓ સાથે આ પ્રકારનો વર્તાવ કરવો એ યોગ્ય છે એવું પણ કદાચ દાન્તેએ માની લીધું હોય, તે પોતે પાખંડી હોઈ શકે એવી શક્યતાનો તેને ખ્યાલ પણ નહિ આવ્યો હોય. દાન્તેના જેવી માનસિક પરિસ્થિતિ ખ્રિસ્તી દેવળો માટે ચિત્રો, પ્રતિમાઓ, શિલ્પ બનાવનારા કળાકારો તથા ખ્રિસ્તી ધર્મની પ્રાર્થનાઓ માટેનાં ગીતો અને બંદિશો રચનારા કળાકારોની પણ હશે. તે પોતે આપખુદ રાજ્યતંત્રમાં જીવી રહ્યો છે અને તે મુક્ત માનવી નથી એવું જો તેને કહેવામાં આવ્યું હોત તો કદાચ તેણે એ વાતનો ઇન્કાર કર્યો હોત એમ મને લાગે છે.

આપખુદ રાજ્યતંત્રો તેમના દમનની માત્રાની બાબતમાં જુદાં પડે છે એ વાત સાચી. મધ્યકાલીન ખ્રિસ્તી તંત્ર કોઈ હિંદુને અથવા પૂર્વ એશિયાના વતનીને આપખુદ તંત્ર લાગ્યાં હોત અને તેનું નિદાન સાચું પણ હોત. આમ છતાં દાન્તે પૂર્વકાલીન ઇટાલીમાં કે તત્કાલીન હિંદ યા પૂર્વ એશિયાનો કવિ હોત તો ત્યાં જેટલો સ્વતંત્ર હોત તેના કરતાં તે ઓછો સ્વતંત્ર હતો એમ હું માનતો નથી.

બીજી બાજુએ, ઓગણીસમી સદીના રશિયન નવલકથાકારો રશિયન સામ્રાજ્યવાદના ત્રાસથી સભાન હતા અને તેનો ભોગ બન્યા હતા. વર્તમાન સોવિયેત રશિયામાં મધ્યકાલીન ઇટાલીના દાન્તેનો જે સમાન ધર્મા હોય અને જે સામ્યવાદી વિચારસરણીનો અનન્ય પ્રશંસક હોય તથા પોતાના ઉપર આપખુદ રાજ્યતંત્રની અસહિષ્ણુતાના કાળા વાદળ છવાયેલાં છે તેનાથી સંપૂર્ણ અભાન રહીને માર્ક્સવાદ – લેનિનવાદનાં સૂત્રો–ખરીતાઓને ભવ્ય શૈલીમાં કંડારી શકે, એવો કોઈ કવિ સંભવી ન શકે.

માર્ક્સવાદી અને લેનિનવાદી રાજ્યતંત્રમાં આત્માની સ્વતંત્રતાની કિંમત આકરી રીતે ચૂકવવી પડે, માનવીની અરાજકતાને નાથવા માટે જો આખા જગતમાં આપખુદ તંત્ર ફેલાવા માંડશે (આપખુદ તંત્ર ફેલાઈ રહ્યાનો મને વહેમ છે) તો વર્તમાન સામ્યવાદી દેશોની સીમાઓ બહાર પણ આ કિંમત આકરી રીતે જ ચૂકવવી પડશે.

ગ્રીક કવિ એસ્કીલસે બહુ સુંદર શબ્દોમાં કહ્યું છે – જ્ઞાનપ્રાપ્તિનો એક માત્ર માર્ગ યાતના છે. દાન્તેની કવિતાનું એક ઉદ્ભવ સ્થાન આવી

યાતનાની અનુભૂતિ હતી. દાન્તેએ આપખુદ ધર્મગુરુઓના હાથે કોઈ યાતના વેઠી ન હતી, પણ તે પ્રેમમાં ઠોકર ખાઈ બેઠો હતો અને તે પોતાના વતનમાંથી હદપાર થયો હતો. આ બે આઘાત જો તેણે વેઠ્યા ન હોત તો 'Vita Nuova' અને 'Divina Commedia' કદી પણ સાકાર થયાં ન હોત.

ઈ. : મધ્યકાલીન ખ્રિસ્તી ધર્મતંત્રના માળખામાં રહીને પણ દાન્તેએ શ્રદ્ધાને કારણે જે સ્વતંત્રતા અનુભવી તે શ્રદ્ધા કદાચ માનવી તરીકે તે કેટલો પાપી છે એવી માન્યતામાં પ્રગટ થઈ હશે. પોતાની સુદૃઢ વ્યક્તિતાને ઘાટ આપવામાં પોતાની શ્રદ્ધાને એક શક્તિ તરીકે પ્રયોજી.

દાન્તે જેવા કિસ્સાઓમાં તો વ્યવહારલક્ષી સામાજિક પ્રયોજનો પ્રાપ્ત કરવા માટે તેણે ઇરાદાપૂર્વક ગણતરીઓ કરી એવો કોઈ પ્રશ્ન જ ઉપસ્થિત થતો નથી. ઓગણીસમી સદીના રશિયન લેખકોના કિસ્સામાં તો આવી ગણતરીઓ મહત્ત્વનું લક્ષ્ય હતી. કેટલાક લેખકો પોતાની સામાજિક કામગીરીની નિષ્ફળતાનો અંદાજ બાંધીને નાસ્તિવાદી થઈ ગયા. ગરીબોને રોટી અપાવવાની શક્તિ સાહિત્યમાં નથી એ જોઈને કેટલાક કળાકારો આજે પણ નાસ્તિવાદી થઈ ગયા છે. કદાચ અત્યંત અંતર્મુખ કળા ખાતરના શોખને કારણે લેખકોમાં નાસ્તિવાદી નૈરાશ્ય પ્રગટ્યું લાગે છે.

ટો. : મારી માન્યતા પ્રમાણે નાસ્તિવાદ એટલે હતાશા અને બીજા કોઈ વિકલ્પ વિના માનવજીવન અને માનવવિશ્વનો અસ્વીકાર. જો આ નકારાત્મક પ્રતિભાવ સબળ અને સર્વવ્યાપી હોય તો સાહિત્યમાં અને બીજાં ક્ષેત્રે તેનો પ્રભાવ પડશે. ચિત્તની સબળ સાહિત્યિક અભિવ્યક્તિ આવી માનસિક પરિસ્થિતિને સંગીન બનાવી શકે. આ કારણે નાસ્તિવાદી સાહિત્યનો વિરોધ કરવો જોઈએ એમ મને લાગે છે.

આત્મનિરીક્ષણ પાછળ બે સંભવિત વિકલ્પ રહેલા છે. કાં તો બીજા લોકો અને જગત સાથેના સંપર્કમાંથી માનવી પોતાની જાતને દૂર કરીને પોતાનામાં લીન થાય અથવા આત્માનાં અગાધ ઊંડાણોમાં ડૂબકી મારીને કશીક પરાત્પર સત્તાની શોધ ચલાવવામાં આવે. પહેલા પ્રકારનું પરિણામ એકલવાયાપણામાં આવે અને બીજા પ્રકારનું પરિણામ સંવાદિતામાં આવે. પહેલું નકારાત્મક છે, બીજું હકારાત્મક છે. આત્મનિરીક્ષણમાં રાચતું સાહિત્ય નકારાત્મક હોય. જે નકારાત્મક સાહિત્ય છે તેને હું સ્વીકારતો નથી, જે હકારાત્મક સાહિત્ય છે તેને હું આવકારું છું.

૩૦ એતદ્ મે ૭૯

સાહિત્યનું કાર્ય કોઈ સારી યા નરસી વિચારસરણીનો પ્રચાર કરવાનું હોય એમ હું માનતો નથી. સભાનપણે સામાજિક અથવા આધ્યાત્મિક હેતુ ધરાવતું સાહિત્ય આપમેળે જ પોતાનો હેતુ ગુમાવી બેસે છે. સાહિત્યનું સાચું કાર્ય માનવજીવનની વાસ્તવિકતા અને સમસ્યાઓનું વર્ણન કરવાનું અને તેમના પર ટીકાટિપ્પણ કરવાનુ છે.

ઈ. : સાહિત્યનું પ્રયોજન ભલે જડતાથી નિયત કરી દેવામાં ન આવે તોપણ સાહિત્યે માનવઘડતર માટે મિશન તરીકેની કામગીરી બજાવવી જોઈએ. સર્જકને પ્રાપ્ત થયેલી સ્વતંત્રતામાં ક્યાંક તો માનવ યાતના માટેની લાગણી હશે, જો આ લાગણી હશે તો જ બધા લોકોને સ્પર્શી શકે એવી કૃતિઓ તે રચી શકશે. આ લાગણીને પોષવી એ કપરું કાર્ય હશે પણ આમ છતાં દલીતપીડિતોનો ઉદ્ધાર કરી શકે એવું સાહિત્ય આપણે જન્માવવું તો પડશે.

ટો. : કળા ખાતર કળા એ સાચા અર્થમાં જીવન ખાતર કળા છે. જો કળાકાર સમગ્ર માનવજાતને માટે રચના કરવાને બદલે માત્ર પોતાના જેવા નિષ્ણાતોને માટે લખતો થશે તો કળા નિઃસત્ત્વ બની જશે. મારી દૃષ્ટિએ આવી કળા કળા ખાતર પણ નથી; તે માત્ર નિષ્ણાતો માટેની કળા છે. સર્જકોના હિતની દૃષ્ટિએ પણ આ ખ્યાલ ખોટો છે. સાહિત્ય, વિજ્ઞાન કે વિદ્વત્તા માત્ર દીક્ષિતો પૂરતા મર્યાદિત બની જાય એ પરિસ્થિતિ સામાજિક દુર્ગુણતાના સંકેત રૂપ છે અને એ કમનસીબ લેખાવી જોઈએ.

ઈ. : આપણા યુગની પ્રજાને હામ આપી શકે એવા સાહિત્ય માટે હું ઉત્સુક છું. નરકમાં ઊંધે માથે માનવજાત પડી રહી હોય એવા દૃશ્યમાં સૌન્દર્ય જોનાર સાહિત્યને હું આવકારી ન શકું. માનવજાત નિષ્ઠાપૂર્વક અને હળીમળીને રહેતી હોય એવી કલ્પનામાં જીવનનું ગૌરવ હું તો શોધવાનું પસંદ કરું.

ટો. : જીવનના પડકારોને વિજેતાની અદાથી પડકારવાની માનવપ્રકૃતિમાં શક્તિ છે એવી આશાનો હ્રાસ કર્યા વિના સાહિત્યે જીવનના દુરિતો અને આપત્તિઓનો સામનો કરવો જોઈએ. જીવનનું યુદ્ધ જીતવા માટે આપણે મરણિયા બનીને પ્રયત્ન કરવો જોઈએ, જોકે એ જીતીશું જ એની આપણી પાસે કોઈ ખાતરી નથી.

The temple of Vishwanath... a place for penance

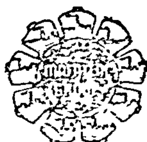
Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

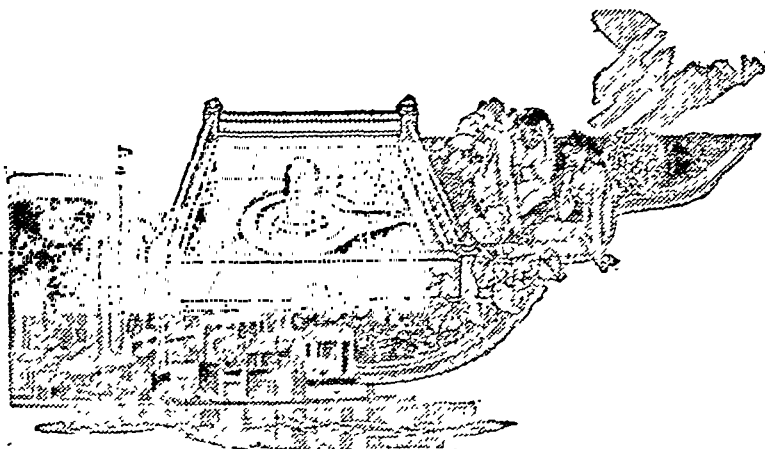
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः।
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वदा॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



MAFATLAL GROUP



What shall I do now what shall I do ?
I shall rush out as I am, and walk the street
With my hair down, so. What shall we do tomorrow ?
What shall we ever do ?

માલિક–મુદ્રક–પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ–૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા–
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી–૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા

સોનલ -૨૦

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

જુન ૧૯૭૯ વર્ષ ૨ અંક ૨૦

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

કુ. ઉષ્મા દીક્ષિત, ૭, અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે,
આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

૭ ગદ્યખણ્ડો

ફ્રાન્ઝ કાફ્કા/અનુ. : સુરેશ જોષી

ભમરડો

એક ફિલસૂફને એવી ટેવ કે બાળકો રમતાં હોય ત્યાં જઈને જોયા કરે, અને જ્યારે કોઈ છોકરાના હાથમાં ભમરડો જુએ ત્યારે તો એ ટાંપીને બેસી રહે. જેવો ભમરડો ચાક લેવા માંડે કે તરત એ ફિલસૂફ એની પાછળ દોડે અને એને પકડી લેવાનો પ્રયત્ન કરે. છોકરાઓ ઘોંઘાટ મચાવી મૂકીને એનો વિરોધ કરે અને એને એમના રમકડાથી દૂર રાખવા મથે તેથી એ જરાય વિક્ષુબ્ધ થાય નહિ. ભમરડો ચાક લેતો હોય ને એને હાથમાં લઈ શકે તો એને ભારે આનન્દ થાય, પણ એ એક ક્ષણ પૂરતો જ; પછી તો ભમરડાને એ ભોંય પર ફેંકી દે અને ચાલ્યો જાય; કારણ કે એ એમ માનતો કે કશાની પણ વિગત સમજવી, દા. ત. ચાક લેતા ભમરડાની, તે બધી વસ્તુને સમજવાને માટે પૂરતું છે. આથી એ મોટી મોટી સમસ્યાઓમાં પરોવાતો નહિ. એ શક્તિ વેડફવા જેવું એને લાગતું; એક વાર નાનામાં નાની વિગતને બરાબર સમજી લઈએ કે તરત બધું જ સમજાઈ જાય. તેથી જ તો ચાક લેતા ભમરડામાં જ એણે મનને પરોવેલું; જ્યારે જ્યારે ભમરડા ફેરવવાની તૈયારી ચાલે ત્યારે એને આશા બંધાય : આ વખતે તો હું સફળ થઈશ જ. જેવો ભમરડો ફરવા માંડે ને એ એની પાછળ હાંફતો દોડે કે તરત એ આશા નિશ્ચિતતામાં ફેરવાઈ જાય; પણ એ મૂરખ લાકડાના ટુકડાને એ હાથમાં લે ને એને ઉબકો આવે, ને પછી, અત્યાર સુધી નહિ સંભળાયેલી બાળકોની ચીસાચીસ એના કાનને વીંધી નાખે ને એને દૂર ભગાડી મૂકે. કોઈ અણઘડ હાથે વીંઝેલા ભમરડાની જેમ એ કાતરિયું ખાઈને દૂર જઈ પડે.

૧ એતદ્ જુન ૭૯

વર્ણસંકર

મારી પાસે એક વિચિત્ર પ્રાણી છે. એ અર્ધું બિલાડીના બચ્ચા જેવું છે અને અર્ધું ઘેટા જેવું. મારા બાપ તરફથી એ વારસામાં મળેલું. પણ એનો વિકાસ તો મારા જીવનકાળ દરમ્યાન જ થયો; પહેલાં તો એ ઘેટાં જેવું વધારે લાગતું હતું, બિલાડી જેવું ઓછું. હવે તો સરખા પ્રમાણમાં બન્ને જેવું લાગે છે. બિલાડી પાસેથી એને માથું અને નહોર મળ્યાં છે, ઘેટા પાસેથી એનાં કદ અને ઘાટ મળ્યાં છે; આંખો તો બન્નેના જેવી છે – એ નમ્ર છે અને પલકારા માર્યા કરે છે. એની રૂંવાટી સુંવાળી અને શરીરને વળગીને રહેલી છે. એ હરેફરે છે કૂદકા મારીને અને કોઈક વાર લપાઈ સંતાઈને. બારીની પાળ પર તડકામાં એ અંગોને સંકોચીને દડો થઈને બેસે છે અને ધીમું ધીમું બોલ્યા કરે છે. ખેતરમાં તો એ ગાંડાની જેમ દોડી જાય છે, ત્યાં તો ભાગ્યે જ કોઈ એને પકડી શકે. એ બિલાડીઓથી દૂર ભાગે છે અને ઘેટાઓ પર હુમલો કરવાનું એનું વલણ હોય છે. ચાંદની રાતે છાપરાનાં નળિયાં પર લટાર મારવાનું એને ગમે છે; એ મ્યાઉં મ્યાઉં કરી શકતું નથી, ઉંદરોથી એ છળી મરે છે; મરઘાંઘર આગળ એ કલાકો સુધી છુપાઈને તરાપ મારીને બેસી રહે છે, પણ મરઘું મારવાની એક પણ તક એણે અત્યાર સુધી ઝડપી નથી. હું એને ગળ્યું દૂધ પિવડાવું છું અને તે એને બરાબર અનુકૂળ આવી ગયું છે. મોટા મોટા ઘૂંટડાથી એ એનાં શિકારી દાંતો વચ્ચેથી દૂધને ઉતારી દે છે. બાળકોને માટે તો સ્વાભાવિક રીતે જ આ એક અદ્દભુત દૃશ્ય બની રહે છે. રવિવારની સવાર મુલાકાતીઓ માટેનો સમય હોય છે; હું એ પ્રાણીને મારા ખોળામાં લઈને બેસું છું અને અડોશપડોશનાં બધાં બાળકો મને વીંટળાઈ વળે છે. પછી મને અજબ તરેહના પ્રશ્નો પૂછાય છે જેનો કોઈ જ જવાબ નહિ આપી શકે; અને હું એવું કરવાનો પ્રયત્ન પણ કરતો નથી. હું તો મારી પાસે જે છે તે, કશી સમજૂતી આપ્યા વિના, માત્ર એમને દેખાડું છું. કેટલીક વાર બાળકો સાથે બિલાડી લઈને આવે છે. એક

વાર તો એ લેકો બે ઘેટાં પણ લાવ્યા હતાં; એમણે તો ધાર્યું હશે કે કશીક ઓળખાણ પડશે, પણ એવું કશું બન્યું નહિ; એ પ્રાણીઓ એકબીજા તરફ, એમની પ્રાણીની આંખે, શાન્તિથી જોઈ રહ્યાં; એમણે એકબીજાના અસ્તિત્વને ઈશ્વરસર્જિત હકીકત તરીકે સ્વીકારી લીધું.

મારા ખોળામાં હોય છે ત્યારે એ પ્રાણીને નથી ભય લાગતો કે નથી શિકારની ચળ આવતી. મારી સાથે દબાઈને બેસવામાં એને ખૂબ સુખ થાય છે. એને ઉછેરનાર કુટુમ્બને એ વળગી રહે છે. આ કાંઈ કદાચ અસાધારણ વફાદારીનું ચિહ્ન નથી; એ તો કદાચ એની પ્રાણીસહજ વૃત્તિ જ હશે જેને સાવકા સમ્બન્ધો તો અસંખ્ય હોય, પણ એક લોહીનો સમ્બન્ધ તો એકેય નહિ હોય. આથી અમારે ત્યાં એને જે રક્ષણ મળે છે તે એને પવિત્ર લાગ્યું હોય. ક્યારેક એ મને સૂંઘતું સૂંઘતું મારી ચારે બાજુ ફરે છે અને મારા પગ વચ્ચે વીંટળાય છે અને મારાથી કેમે કર્યું છૂટું પડતું નથી. ત્યારે મને હસવું આવ્યા વગર રહેતું નથી. ઘેટું અને બિલાડી થયાથી એને સન્તોષ નથી થયો તેથી એ હવે સાથે સાથે કૂતરો થવાનોય આગ્રહ રાખે છે. હું ગમ્ભીરતાપૂર્વક ખરેખર માનું છું કે આવું કંઈક એના મનમાં છે. એનામાં એ બન્ને પ્રાણીની ચંચળતા છે – બિલાડીની અને ઘેટાની, એ બન્નેના સ્વભાવ એકબીજાથી સાવ જુદા તે છતાં. તેથી એના ખોળિયામાં એ સુખ અનુભવતું નથી.

ખાટકીનો છરો જ કદાચ એ પ્રાણીને મુક્તિ અપાવશે, પણ એવું તો હું કરવા ન દઈ શકું કારણ કે એ તો મને વારસામાં મળ્યું છે.

એક નાના છોકરાને એના બાપ તરફથી વારસામાં માત્ર એક બિલાડી મળી અને એનાથી એ લંડન શહેરનો નગરપતિ બન્યો. મારા પ્રાણીથી હું શું બનીશ? એ વિશાળ નગર ક્યાં વિસ્તર્યું હશે?

૩ ચૈતર જુન '૭૬

ભાઈચારો

અમે પાંચ મિત્રો છીએ. એક દિવસ અમે એક ઘરમાંથી એક પછી એક બહાર આવ્યા. પહેલાં એક આવ્યો અને એ દરવાજા પાસે જઈને ઊભો રહી ગયો, પછી બીજો આવ્યો અને પહેલાની બાજુમાં જઈને ઊભો, પછી ત્રીજો આવ્યો, ચોથો આવ્યો અને પાંચમો આવ્યો. છેવટે અમે બધા એક હારમાં ઊભા રહી ગયા. અમે લોકોની નજરે ચઢવા લાગ્યા, એ લોકો અમને આંગળી ચીંધીને કહેવા લાગ્યા : પેલા પાંચ હમણાં જ પેલા ઘરમાંથી બહાર આવ્યા. ત્યારથી અમે બધા સાથે રહીએ છીએ; આમ તો અમારું જીવન શાન્તિમય જ બની રહ્યું હોત, પણ એક છઠ્ઠો હંમેશાં દખલગીરી કર્યા કરે છે. એ અમને કશું નુકસાન્ કરતો નથી, પણ એ અમને કનડ્યા કરે છે, અને એ કાંઈ ઓછું નુકસાન છે? એની જ્યાં જરૂર નથી ત્યાં એ શા માટે માથું મારે છે? અમે એને ઓળખતા નથી અને અમારી સાથે ભળે એવું અમે ઇચ્છતા નથી. અલબત્ત, એવો સમય હતો જ્યારે અમે પાંચ એકબીજાને ઓળખતા નહોતા; અને એમ કહી શકાય કે અમે હજી એકબીજાને ઓળખતા નથી, પણ જે અમારે માટે સમ્ભવિત છે અને જે અમે પાંચ સહી લઈએ છીએ તે પેલા છઠ્ઠા સાથે સમ્ભવિત નથી, એની સાથે એ સહી લઈ શકાય નહિ. ગમે તેમ પણ અમે પાંચ છીએ અને અમારે છ થવું નથી. અને આમ સદા સાથે હોવામા મુદ્દો પણ શો છે ત્યારે? અમારે પાંચ માટે પણ એ અર્થહીન છે, પણ અમે સાથે છીએ અને સાથે રહીશું; પણ એક નવું જોડાણ અમને પસંદ નથી; અને તે અમને જે અનુભવ થયો છે તેને કારણે જ. પણ આ બધું પેલા છઠ્ઠાને સમજાવવું શી રીતે? લાંબી સમજૂતી આપવા જઈએ તો આખરે એને અમારા વર્તુળમાં સ્વીકારી લેવા જેવું થાય, તેથી અમે કશું નહિ સમજાવવાનું જ પસંદ કરીએ છીએ. અમે એને સ્વીકારવાનું ઇચ્છતા નથી. એ ભલેને એના હોઠ ગમે તેટલા મચકોડે અમે એને કોણી મારીને દૂર હડસેલી દઈએ છીએ, પણ અમે એને ગમે તેટલા દૂર હડસેલી દઈએ તોય એ પાછો આવે જ છે.

૪ એતદ્ જૂન ૭૯

ગૃહપ્રવેશ

હું પાછો ફર્યો છું, આંગણું વટાવીને ચારે બાજુ નજર કરું છું. મારા બાપનો આ જૂનો ખેતરનો વાડો છે. વચમાં ખાબોચિયું છે. જૂનાં, કશા કામમાં ન આવે એવાં ઓજારોનો ઢગલો કોઠાર તરફ જવાના દાદરનો રસ્તો રોકીને પડ્યો છે. કઠેડા પાછળ બિલાડી લપાઈ રહી છે, કોઈ વાર રમતમાં લાકડીને છેડે ચીંથરું વીંટાળ્યું હશે તે પવનમાં ફરફરે છે. હું આવી લાગ્યો છું. કોણ મને આવકારશે ? રસોડાનાં બારણાં પાછળ કોણ મારી રાહ જોતું ઊભું છે ? ધૂમાડિયામાંથી ધૂમાડો નીકળે છે, રાતના વાળુ માટેની કોફી તૈયાર થઈ રહી છે. તું અહીંનો જ છે, આ જ તારું ઘર છે એવું તને લાગે છે ? કોણ જાણે, મને ભારે અનિશ્ચિતતાની લાગણી થાય છે. તેમ છતાં, આ છે તો મારા બાપનું જ ઘર, પણ દરેક વસ્તુ બીજી વસ્તુની પડખે સાવ ઉષ્માહીન બનીને ઊભી છે, કેમ જાણે એ દરેક પોતપોતાના મામલામાં મશગુલ નહીં હોય ! એ બધું હું થોડું ઘણું ભુલી ગયો છું, કેટલુંક તો મેં કદી જાણ્યું જ નથી. હું એમને શા ખપનો, એમને મન મારો શો અર્થ, ભલેને હું મારા બાપનો, જૂના ખેડૂતનો દીકરો હોઉં ! રસોડાનું બારણું ઠોકવાની મારી હિમ્મત ચાલતી નથી. હું થોડે છેટે ઊભો રહીને સાંભળ્યા કરું છું. હું દૂર ઊભો ઊભો સાંભળ્યા કરું છું જેથી લપાઈને વાત સાંભળતો પકડાઈ ન જાઉં. અને હું છેટે ઊભો ઊભો સાંભળું છું તેથી મારાથી કશું પકડાતું નથી; હું જે કાંઈ સાંભળું છું અથવા તો સાંભળું છું એવી કલ્પના કરી રહ્યો છું તે તો ઘડિયાળના ટકોરાનો આછો અવાજ છે જે મારા બાળપણ તરફથી મારી દિશામાં વહી આવે છે. એ સિવાય બીજું જે કાંઈ રસોડામાં ચાલી રહ્યું હશે તે ત્યાં બેઠેલાઓની જ ખાનગી વાત છે, એ લોકો એને મારાથી ખાનગી રાખી રહ્યા છે. જેમ બારણાં આગળ વધુ સમય ખંચકાઈને ઊભા રહીએ તેમ તેમ આપણે અહીં વધુ ને વધુ અજાણ્યા લાગવા માંડીએ. અત્યારે કોઈ બારણું ખોલે અને મને કશુંક પૂછે તો ? તો હું પોતે જ પોતાની વાત ખાનગી રાખવા ઇચ્છનાર પૈકીનો જ એક નહિ બની જાઉં ?

વદાય

મેં તબેલામાંથી ઘેાડાને લાવવાનેા હુકમ કર્યો. નેાકર મારું કહ્યું સમજ્યેા નહીં. હું જાતે તબેલામાં ગયેા, ઘેાડાને પલાણ્યેા અને એના પર સવાર થયેા. દૂરથી મેં ભૂંગળનેા અવાજ આવતેા સાંભળ્યેા, મેં એને પૂછ્યું, 'આનેા અર્થ શેા ?' એને તેા કશી ખબર નહેાતી ને એણે તેા કશું સાંભળ્યુંય નહેાતું. દરવાજા આગળ એણે મને રેાકીને પૂછ્યું, 'શેઠ, તમે મારતે ઘેાડે ક્યાં જઈ રહ્યા છેા ?' મેં કહ્યું, 'મને ખબર નથી, મારે માત્ર અહીંથી દૂર ક્યાંક જવું છે. અહીંથી દૂર ને દૂર જવું છે; મારા લક્ષ્યને પહેાંચવાનેા એ જ માત્ર એક માર્ગ છે.' એણે પૂછ્યું, 'તેા તમને તમારા લક્ષ્યની ખબર છે ખરી ?' મેં કહ્યું, 'હા, મેં હમણાં જ તેા તને કહ્યું. અહીંથી દૂર ચાલ્યા જવું એ જ મારું લક્ષ્ય.' એણે કહ્યું, 'તમારી પાસે પૂરતું ભાથું તેા છે નહિ'. 'મારે કશાંની જરૂર નથી,' મેં કહ્યું, 'મારી મુસાફરી એટલી લાંબી છે કે જો મને રસ્તે કશું મળે નહિ તેા મારે ભૂખમરાથી મરવાનું જ રહે. કશું ભાથું મને બચાવી શકે નહીં, સદ્‌ભાગ્યે એ ખરેખર ખૂબ મેાટી મુસાફરી છે.'

ગીધ

•

એક ગીધ મારા પગ આગળ બેસીને ટોચ્યા કરતું હતું. એણે મારા જોડા તો ફાડી જ નાખ્યા હતા અને મોજાંનાંએ ચીંથરાં ઉડાવી દીધાં હતાં. હવે એ સીધું પગને જ ટોચતું હતું. ફરી ફરી એ પગ પર હુમલો કર્યા કરતું હતું, પછીથી ચંચળ બનીને મારી આજુબાજુ થોડાં ચક્કર લગાવતું હતું, અને ફરી કામે લાગી જતું હતું. એક સજ્જન ત્યાં થઈને પસાર થયા. થોડી વાર સુધી તો એઓ જોઈ જ રહ્યા, પછી મને પૂછ્યું કે હું આ ગીધને શા માટે વેઠી લઉં છું ? મેં કહ્યું, 'હું લાચાર છું, જ્યારે એણે આવીને મારા પર હુમલો કરવા માંડ્યો, ત્યારે, અલબત્ત, મેં એને હાંકી કાઢવાનો પ્રયત્ન કર્યો, ઠોક મરડી નાખવા પણ મથ્યો, પણ આ પંખીઓ ભારે કૌવત-વાળાં હોય છે. એ તો સીધું મારા મોઢા પર જ ત્રાટકવા જતું હતું, પણ મેં મારા પગનો ભોગ આપવાનું પસંદ કર્યું. હવે મારા પગ લગભગ છેદાઈ ગયા છે.' એ સજ્જન બોલ્યા, 'આવી રીતે તમે તમારી જાત પર જુલમ ગુજારવા દો છો તે કેવું ? એક ગોળી મારીએ કે ગીધનો ખાતમો બોલી જાય.' મેં પૂછ્યું, 'ખરેખર ? અને તમે એ કરશો ?' એમણે કહ્યું, 'હા, ખુશીથી. મારે માત્ર ઘેર જઈને મારી બંદૂક લઈ આવવી પડશે. તમે અર્ધો-એક કલાક રાહ જોઈ શકશો ?' મેં કહ્યું, 'એ વિશે તો હું કશું નક્કી કહી શકું નહિ.' વેદનાથી લાકડા જેવો થઈને હું ઘડીભર ઊભો રહી ગયો. પછી મેં કહ્યું, 'વારુ તમે પ્રયત્ન તો કરો.' સજ્જને કહ્યું, 'ઠીક, હું બને તેટલો જલદી આવીશ.' આ વાર્તાલાપ દરમ્યાન ગીધ શાન્તિથી બધું સાંભળી રહ્યું હતું અને પેલા સજ્જન અને મારા તરફ આંખો ફેરવી ફેરવીને જોયા કરતું હતું. હવે મને સમજાયું કે એને બધી જ ખબર પડી ગઈ હતી; એણે પાંખો પસારી, ઠીક ઠીક પાછળ ઝૂકીને બળ એકઠું કર્યું અને પછી ભાલો ફેંકનારની જેમ એણે એની ચાંચ મારા મોઢામાં ઊંડે સુધી ઘોંચી દીધી. હું પાછળ ફેંકાઈ ગયો, પણ એને મારા લોહીમાં ડૂબી જતું જોયું. એને ઉગારી શકાય એમ નહોતું જાણીને મેં નિરાંતનો દમ ખેંચ્યો. મારું લોહી બધાં ઊંડાણોને ભરી દેતું હતું, બધા કાંઠાઓને છલકાવી દેતું હતું.

મૂગો બોન્ત્શા

આઈ. એલ. પેરેત્સ/અનુ. : ઉપમન્યુ વૈદ્ય

અહીં પૃથ્વી પર તો મૂગા બોન્ત્શાના મૃત્યુનો કશો પ્રભાવ પડ્યો નહોતો. તમે કોઈને પણ પૂછજો ને : બોન્ત્શા હતો કોણ, એ શી રીતે જીવ્યો અને કેવી રીતે મર્યો ? એની શક્તિ ધીમે ધીમે ઓસરી ગઈ, એનું હૃદય ધીમે ધીમે મન્દ પડી ગયું, – કે પછી એના પરના ભારને કારણે એનાં હાડકાંની મજ્જા સુધ્ધાં ઓગળી ગઈ હતી ? કોને ખબર છે ? કદાચ કશું ન ખાવાને કારણે – ભૂખમરાને કારણે – એ મરી ગયો હોય.

શેરીમાંથી ગાડું ખેંચતો કોઈ ઘોડો જો પડી જાય તો ચારે બાજુથી દોડી આવીને લોકો એને જોવા ટોળે વળે, છાપાંવાળા એ અદ્ભુત બનાવ વિશે લખે, ઘોડો પડી ગયો હતો તે સ્થળે એક સ્મારક ઊભું થાય. પણ માનવ જેવી અસંખ્ય પ્રાણીઓવાળી જાતિમાં જો ઘોડો જન્મ્યો હોત તો એને આવું માન નહિ મળ્યું હોત. આખરે ઘોડા છે કેટલા ? પણ માનવીઓ – અસંખ્ય, ગણ્યા ગણાય નહિ એટલા !

બોન્ત્શા માણસ હતો; એ ગુપચુપ સાવ અજાણ્યો બનીને જીવ્યો અને ગુપચુપ મરી ગયો. આપણી આ દુનિયામાંથી એ પડછાયાની જેમ પસાર થઈ ગયો. બોન્ત્શા જન્મ્યો ત્યારે જ્યાફ્તો ઊડી નહોતી; જ્યારે એને દેવળમાં દીક્ષા આપી ત્યારે એ પ્રસંગ ઊજવવાને એણે લાંબું ભાષણ કર્યું નહોતું. વિશાળ સમુદ્રની કિનાર પરના એક રેતીના કણની જેમ એ જીવ્યો; એના જેવા જ બીજા અસંખ્ય રેતીના કણ સાથે એ જીવ્યો ને જ્યારે આખરે પવને એને ઊંચક્યો અને એ સમુદ્રને બીજે કાંઠે ફેંકાઈ ગયો ત્યારે એ કોઈની નજરે પણ ચઢ્યો નહિ.

એના જીવનકાળ દરમ્યાન એનાં પગલાં શેરીની ધૂળ પર એની છાપ મૂકી ગયાં નહીં; એના મરણ પછી એની કબર આગળ નિશાની તરીકે મૂકેલા પાટિયાને પવને ફગાવી દીધું. ઘોરખોદુની વહુએ એ પાટિયું કબરથી દૂર પડેલું

જોયું ને એણે એ ઉપાડી લીધું, પછીથી ખટાકા ખાસ્વા માટે એને વાપર્યું – એ તો એમ જ હોય ને ! બોન્ત્શા મરી ગયો પછીથી ત્રણ દિવસ બાદ તો એને કયાં દફનાવ્યો હતો તેની કોઈને ખબર સુધ્ધાં નહોતી. એની કબર ખોદનાર પણ નહોતો જાણતો અને બીજું કોઈ પણ જાણતું નહોતું. જો એની કબર આગળ એનું નામ કોતરાવીને પથરો મૂકયો હોત તો સો વરસ પછી પણ કોઈની નજરે એ ચઢે ને એનું નામ વાંચી શકે તો એ મૂંગો બોન્ત્શા પૃથ્વીની સપાટી પરથી સાવ લુપ્ત ન થઈ જાય.

કોઈને એનો ચહેરોમહોરો યાદ નહોતો, કોઈના હૃદયમાં ઝાંખી સરખીય એની યાદ નહોતી. માત્ર એક છાયા બીજું કશું જ નહીં, બસ બધાનો અન્ત આવી ગયો !

એ જીવ્યો એકલો અને મર્યોય એકલો. આ માનવીઓનાં નરક જેવાં જીવનને કારણે કોઈએ ભાર નીચે કચડાઈને ભાંગતાં બોન્ત્શાનાં હાડકાંનો અવાજ સાંભળ્યો હોત, કોઈએ પોતાની આજુબાજુ નજર કરીને જોયું હોત કે બોન્ત્શા પણ બીજા માણસના જેવો જ માણસ છે. એનેય બે ભયભીત આંખો હતી અને મૂગું, ધ્રૂજતું મોઢું હતું. કોઈએ એ પણ નોંધ્યું હોત કે એની પીઠ પર કશું વજન નહોતું ને છતાંય એ ધરતી તરફ માથું ઝૂકાવીને ચાલતો હતો, કેમ જાણે એ જીવતો છતાં પોતાની કબરને શોધતો ન હોય !

બોન્ત્શાને હોસ્પિટલમાં લાવવામાં આવ્યો ત્યારે એના મરવાની દસ જણા રાહ જોતા હતા, જેથી એનો સાંકડો ખાટલો એમનામાંથી કોઈને મળે. જ્યારે એને હોસ્પિટલમાંથી શબઘરમાં લઈ ગયા ત્યારે બીજા વીસ એની જગ્યાએ સૂવાની રાહ જોતા હતા. એને શબઘરમાંથી બહાર લઈ જવામાં આવ્યો ત્યારે એની જગ્યાએ સદાય પોઢી જવા માટે ચાળીસ જણ રાહ જોતા હતા. એની પાસેથી થોડીક માટી ઝૂંટવી લેવા માટે અત્યારે કોણ જાણે કેટલાય રાહ જોતા હશે તેની કોને ખબર ! એ જન્મ્યો મૂગો મૂગો, જીવ્યો મૂગો મૂગો અને મર્યોય મૂગો મૂગો.

પણ એ બીજી દુનિયામાં ગયો ત્યાં એવું નહિ બન્યું ! ના ! સ્વર્ગમાં તો બોન્ત્શાનું મૃત્યુ એક અભિભૂત કરી નાખે એવી ઘટના બની રહી. મસીહાના ભૂંગળે સાતે સાત સ્વર્ગમાં જાહેરાત કરી : મૂગો બોન્ત્શા મરણ પામ્યો છે, અત્યન્ત ઊંચી કોટિના દેવદૂતો એમની ભવ્ય પાંખો સાથે

ઉતાવળમાં ઊઠ્યા અને એકબીજાને ખબર આપ્યા, 'ખબર છે, કોણ મરી ગયું? બોન્ત્શા! મૂગો બોન્ત્શા!'

અને જુવાન, નાના નાના દેવદૂતો એમની ઉજ્જ્વળ આંખો, સોનેરી પાંખો અને રૂપેરી મોજડીઓ સાથે બોન્ત્શાનું અભિવાદન કરવાને આનન્દથી હસતા હસતા દોડ્યા. એમની પાંખોનો અવાજ, એમની રૂપેરી મોજડીઓનો અવાજ અને એમના હાસ્યનો અવાજ સ્વર્ગને આનન્દથી ભરી દેવા લાગ્યો. ઈશ્વરને પોતાનેય ખબર પડી કે મૂગો બોન્ત્શા અહીં આવી પહોંચ્યો છે.

સ્વર્ગના મહાન સિંહદ્વાર આગળ આપણા પિતા અબ્રાહમે હાથ લંબાવીને એને આવકાર તથા આશીર્વાદ આપ્યા. એણે કહ્યું, 'શાન્તિ, શાન્તિ'. એમના વૃદ્ધ મુખ પર ઊંડું મધુર સ્મિત ફરકી રહ્યું.

સ્વર્ગમાં ખરેખર આ બધું શું ચાલી રહ્યું હતું?

સ્વર્ગમાં બે દેવદૂતો બોન્ત્શાને બેસવાને માટે એક સુવર્ણનું સિંહાસન લઈ આવ્યા અને માથે મૂકવાને માટે રત્નોથી ઝગમગતો સોનાનો મુગટ લઈ આવ્યા.

બે મહત્ત્વના સન્તોએ પૂછ્યું, 'અત્યારથી જ સિંહાસન અને મુગટ પણ લઈ આવ્યા? હજુ તો સ્વર્ગના ન્યાયાલયમાં એનો ન્યાય ચુકવાયો નથી. બધાંને ત્યાં તો હાજર થવું જ પડે ને?' એમના અવાજમાં અદેખાઈનો રણકો હતો. 'પણ આ બધું અહીં શું ચાલી રહ્યું છે?'

અને એ બે સન્તોને દેવદૂતોએ જવાબ વાળ્યો, 'હા, એ સાચું કે બોન્ત્શાનો ન્યાય હજુ ચુકવાયો નથી પણ એ તો માત્ર એક વિધિ છે. એની સામેનો પક્ષ રજૂ કરનાર વકીલ તો કદાચ મોઢું પણ ખોલી નહિ શકે. અરે, એ બધું પૂરું થતાં પાંચ મિનિટ પણ નહિ લાગે.'

દેવદૂતોએ પૂછ્યું, 'આ તમને થયું છે શું? તમે કોની વાત કરી રહ્યા છો તે જાણો છો? આ તો મૂગા બોન્ત્શાની વાત છે.'

જ્યારે એ જુવાન ગીત ગાતા દેવદૂતો પ્રેમથી બોન્ત્શાને વીંટળાઈ વળ્યા, જ્યારે અબ્રાહમે એક બહુ જૂના મિત્ર લેખે એને ફરી ફરી આલિંગન કર્યું અને જ્યારે બોન્ત્શાએ સાંભળ્યું કે એને માટે સિંહાસન રાહ જોઈ રહ્યું છે, મુગટ રાહ જોઈ રહ્યો છે અને જ્યારે એ સ્વર્ગના ન્યાયાલયમાં ઊભો

રહેશે ત્યારે કોઈ એની સામે એક શબ્દ સરખો બોલવાનું નથી – જ્યારે એણે આ બધું સાંભળ્યું ત્યારે બોન્ત્શા પૃથ્વી પર હતો તેવો મૂગો ને મૂગો જ રહ્યો. એ ભયથી મૂગો થઈ ગયો હતો. એનું હૃદય ભયથી થરથર કમ્પતું હતું. એની શિરામાં થઈને જાણે હિમ વહી રહ્યું હતું. અને એ જાણતો હતો કે આ જરૂર સ્વપ્ન જ હશે અથવા કોઈની ભૂલ હશે.

એ સ્વપ્ન અને ભૂલ બન્નેથી ટેવાયેલો હતો. એ પૃથ્વી પર હતો ત્યારે કેટલીય વાર શેરીમાંથી ઉત્સાહપૂર્વક પાવડે પાવડે પૈસા ઉશેટવાના સ્વપ્ન નહોતાં આવતાં. જાણે બધો જ ખજાનો એના હાથ નીચે જ શેરીમાં પડ્યો હોય એવું એને દેખાતું – પછી એ જાગી ઊઠીને જોતો તો ભિખારીનો ભિખારી. સ્વપ્ન પહેલાં હતો તેનાથી પણ વધુ દુખિયારો.

પૃથ્વી પર હતો ત્યારે કેટલીય વાર એવું બનતું કે કોઈ એની સામે જોઈને હસે અને એક સારો શબ્દ કહે અને પછી થોડે ચાલ્યા પછી પાછું વાળીને જોતાં એને પોતાની ભૂલ સમજાય અને એ બોન્ત્શા તરફ જોઈને થૂંકે.

હવે એને વિચાર આવ્યો કે એય મારું નસીબ જ હશે ને! એને નજર ઊંચી કરીને જોતાં બીક લાગતી, રખેને સ્વપ્ન પૂરું થઈ જાય, રખેને, એ જાગી જઈને એ પોતાને પૃથ્વી પર જુએ એવા એક ખાડામાં જ્યાં જુગુપ્સાજનક સાપો સળવળતા હોય. એ સહેજસરખો અવાજ કરતા પણ બીતો. આંખની પાંપણ સુધ્ધાં ફરકાવતો નહિ. એ ધ્રૂજ્યા કરતો અને દેવદૂતોના સ્વપ્નને પણ સાંભળી શકતો નહીં. એની આજુબાજુ આનન્દથી ચાલતા ભવ્ય સમારમ્ભમાં દેવદૂતોને નાચતા એ જોઈ શકતો નહિ. અબ્રાહમના પ્રેમપૂર્વકના અભિવાદનનો એ જવાબ આપી શકતો નહિ. અને જ્યારે એને આખરે સ્વર્ગમાંના મહાન ન્યાયાલયમાં લઈ જવામાં આવ્યો ત્યારે એ 'શુભ પ્રભાત' જેવો શબ્દ પણ બોલી શક્યો નહિ. એ જાણે ભયથી જૂઠો પડી ગયો હતો.

અને જ્યારે એણે એની સંકોચાતી આંખે ન્યાયાલયની ફરસને જોઈ ત્યારે એનો ભય વધી ગયો. એ ફરસ સંગેમરમરની હતી અને એમાં ચમકતા હીરા જડેલા હતા. આવી ફરસ પર મારા પગ! બોન્ત્શાને આશ્ચર્ય થયું. એ ભયથી વ્યાકુળ બની ઊઠ્યો. એને થયું કોને ખબર અહીં શ્રીમંત, વિદ્વાન ધર્મગુરુ કે સન્ત પણ કદાચ ઊભા રહેવાના હશે? એ શ્રીમન્ત આવશે કે મારી

ભ્રાન્તિ ભાંગી જશે. એણે એની આંખો નીચી કરી નાખી અને પછી બંધ જ કરી દીધી.

આ ભયમાં ને ભયમાં દેવદૂતના શુદ્ધ રણકતા અવાજે એના નામની ઘોષણા થઈ એ પણ એણે સાંભળ્યું નહિ : બોન્ત્શા ! આ એના કાનમાં રણકી ઊઠયું તોય એમાંનો એકે શબ્દ એ પારખી શકયો નહિ. એને માત્ર સંગીતની સૂરાવલિ જેવો કે વાયોલિન જેવો અવાજ સંભળાયો.

આમ છતાં, કદાચ એણે આખરે પોતાનું નામ ઉચ્ચારાય છે એમ જાણ્યું. પછી એ અવાજે ઉમેર્યું, 'એને માટે તો એનું નામ તે ધનિકના કીમતી ઝભ્ભા જેવું.'

આ શું ? એ શું કહી રહ્યો છે ? બોન્ત્શાને વિસ્મય થયું. અને ત્યાં એણે એના પક્ષમાં બોલનાર દેવદૂતને વચ્ચેથી અટકાવીને બોલાતા કોઈના અધીરા અવાજને સાંભળ્યો. ધનિક, ઝભ્ભો એ બધી આલંકારિક ભાષા રહેવા દો મહેરબાની કરીને કટાક્ષ કરશો નહિ.

એનો બચાવ કરનાર દેવદૂતે બોલવાનું ચાલુ રાખ્યું. 'એણે કદી ફરિયાદ કરી નથી, ઈશ્વરની સામે નહિ. માણસની સામે નહિ. એની આંખો કદી તિરસ્કારથી રાતી થઈ નથી. એણે કદી સ્વર્ગ સામે વિરોધ ઊઠાવ્યો નથી.'

બોન્ત્શા તો આમાંનો એકેય શબ્દ સમજ્યો નહિ. સામા પક્ષના દેવદૂતનો કર્કશ અવાજ ફરી ગાજી ઊઠ્યો, 'મહેરબાની કરી બધો વાગાડમ્બર રહેવા દો.'

એની યાતનાઓ અકથનીય હતી. જુઓ, આ માણસના પર જોબના પર વીત્યું છે તેથી વધારે વીત્યું છે.

બોન્ત્શાને આશ્ચર્ય થયું : આ લોકો કોની વાત કરી રહ્યા છે ? કોણ હશે એ ?

'હકીકતો રજૂ કરો, હકીકતો. આ બધી આલંકારિક ભાષા રહેવા દો.' ન્યાયાધીશ બોલી ઊઠ્યા.

'એ આઠ દિવસનો હતો ત્યારે એની સુન્નત કરાવવામાં આવી.'

'આવી વાસ્તવિક હકીકતોની જરૂર નથી—'

'સુન્નત કરતી વેળાએ ચપ્પુ ખસી ગયો અને એણે તો લોહી રોકવાનો પ્રયત્ન સુધ્ધાં ન કર્યો—'

'આ બધી વીગતો અણગમો પેદા કરે છે. માત્ર મહત્ત્વની હકીકતોનો જ ઉલ્લેખ કરો—'

'એ બાળક હતો ત્યારે પણ કશું બોલતો નહોતો. દુઃખનો માર્યો એ રડ્યો સુધ્ધાં નથી,' એનો બચાવ કરનાર બોલ્યે ગયો, 'એની મા મરી ગઈ ત્યારે સુધ્ધાં એ મૂગો જ રહ્યો. એ તેર વરસનો હતો ત્યારે એને સાવકી માને સોંપવામાં આવ્યો. એ ઝેરી નાગણ જેવી હતી !'

બોન્ત્શાને થયું, 'એ લોકો મારી વાત કરતા હશે !'

'એની સાવકી મા ટટળાવી ટટળાવીને ફુગાઈ ગયેલી રોટલી ખાવા આપે અને પોતે તો માલમલીદા ખાય.'

ન્યાયાધીશ બોલ્યા, 'બિનજરૂરી અને નકામું.'

'વધારામાં એને એ પોતાના તીણા નખથી ઉઝરડી નાખતી. એનાં ચીંથરાં જેવાં કપડાંમાંથી એની ભૂરી થઈ ગયેલી ચામડી દેખાતી. શિયાળામાં આકરી ઠંડીમાં એ એને વાડામાં લાકડાં ફાડવા મોકલતી અને તે પણ ઉઘાડે પગે ! કેટલીય વાર એના પગ થીજી જતા અને એના નાના કૂણા હાથ વડે મોટું લાકડું ઉપાડીને એને ફાડવું પડતું. પણ એ હમેશાં મૂગો જ રહેતો. કદી એના બાપને સુધ્ધાં ફરિયાદ કરતો નહિ—'

'ફરિયાદ, એ દારૂડિયાને ?' મુકદ્દમો ચલાવનાર દેવદૂત તિરસ્કારથી બરાડી ઊઠ્યો અને બોન્ત્શાનું શરીર ભયની સ્મૃતિથી ધ્રૂજી ઊઠ્યું.

એનો બચાવ કરનારાએ બોલવાનું ચાલુ રાખ્યું, 'એણે કદી ફરિયાદ કરી નહિ. એ હમેશાં એકલોઅટૂલો જ રહેતો. એને કોઈ મિત્ર હતો નહિ. નિશાળે કદી ગયો નથી. કદી નવાં કપડાં એને પહેરવાં મળ્યાં નથી. સ્વતંત્રતાની એક ક્ષણ પણ જિંદગીમાં એણે જાણી નથી.'

મામલો ચલાવનાર વકીલ ક્રોધથી બરાડી ઊઠ્યો, 'સાહેબ, હું વાંધો ઊઠાવું છું. મારે વાંધો છે, વાંધો છે. એ માત્ર આવી વાક્છટાથી લાગણીઓને બહેકાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે.'

'જ્યારે એના બાપે નશામાં ચકચૂર થઈને એના વાળ પકડીને બહાર ખેંચી કાઢી, શિયાળાની ઠંડી રાતે, બરફ વરસતો હતો ત્યારે ફેંકી દીધો તોય એ કશું બોલ્યો નહિ. બરફમાંથી એ શાન્તિથી ઊભો થઈ ગયો અને એની આંખ જ્યાં દોરતી ગઈ ત્યાં ત્યાં ભટકતો રહ્યો.

'એ ભટકતો હતો તે દરમ્યાન પણ સાવ મૂગો જ રહ્યો. ભુખથી પીડાતો ત્યારે પણ આંખથી જ ભીખ માગતો અને આમ આખરે એક ભેજવાળી વસન્તની રાતે એક મોટા શહેરમાં, પવનમાં ઘસડાઈ જતાં પાંદડાની જેમ આવી ચઢ્યો અને પહેલી જ રાતે હજુ તો એને કોઈ જુએ કે સાંભળે તે પહેલાં જેલમાં ધકેલાઈ ગયો. તોય એ મૂગો જ રહ્યો. કદી કશો વિરોધ કર્યો નહિ, શા માટે, શા કારણે એવું એણે કદી પૂછ્યું નહિ. જેલના દરવાજા ખૂલી ગયા અને એ મુક્ત થઈ ગયો. કશું હલકું કે ગન્દું કામ પણ મળે તે એ શોધવા લાગ્યો. અને આ બધું છતાં એ મૂગો જ રહ્યો.

'કામના કરતાં કામને શોધવું એ ભયંકર કામ હતું. ત્રાસ પામેલો અને દુઃખથી ભાંગી પડેલો, ભૂખથી પેટ અમળાતું હોય ત્યારે પણ એણે કશો વિરોધ કર્યો નહિ, એ મૂગો ને મૂગો જ રહ્યો.

'શહેરની ગંદકીથી મેલો તો હતો જ, તેમાંય કેટલાય અજાણ્યા માણસો એના પર થૂંક્યા. શેરીમાંથી એને મોટા રસ્તા પર હાંકી કાઢ્યો જ્યાં એ ભારવાહક પશુની જેમ ભારેમાં ભારે વજનદાર બોજ એની પીઠ પર ઉપાડીને વાહનો, ઘોડાઓની વચ્ચે અહીંથી તહીં ઠેલાવા લાગ્યો. આ બધો વખત દરમ્યાન મરણ એના ભણી મીટ માંડી રહ્યું છતાંય, એ તો મૂગો જ રહ્યો.

'કેટલા મણ બોજો ઊંચકે તો કેટલા પૈસા મળે તેની એને ખબર નહોતી. નહિ જેવા પૈસા માટે એ ડગલે ને પગલે લથડતો પડતો કામ કર્યે જતો. કેટલીય વાર એણે પોતાની મજૂરીના પૈસા માગવા માટે કાલાવાલા કર્યા હશે. એને એના દુર્ભાગ્યની ખબર જ ન પડી. બીજાના સદ્ભાગ્યની પણ એને જાણ નહોતી, કદી નહોતી. એ મૂગો જ રહ્યો. એણે પોતાની મજૂરીના પૈસા સુધ્ધાં માગ્યા નહિ. ભિખારીની જેમ, પોતાના હક્કનું જે હતું તે માગવાને એ બારણા આગળ ઊભો જ રહેતો. માત્ર એની આંખના ઊંડાણમાં અણુકથી ઝંખના દેખી શકાતી, "પછીથી આવજે" એવું એ લોકો એને બરાડીને કહેતા અને એ પડછાયાની જેમ અદૃશ્ય થઈ જતો. ફરી પાછો

પડછાયાની જેમ આવીને રાહ જોતો. જે પોતાનું હતું તે માગવાને માટે એની આંખો આજીજી કરતી. એ લોકો એને છેતરે તોય એ મૂગો જ રહેતો. આ કે તે બહાનું કાઢીને એની મોટા ભાગની કમાણી એ લોકો એને આપતા નહિ. અને આપતા તો ખોટા પૈસા આપતા. આમ છતાં એ વિરોધ કરતો નહિ, સદાય મૂગો જ રહેતો.'

એનો બચાવ કરનાર દેવદૂતે કહેવાનું ચાલુ રાખ્યું, 'એક વાર બોન્તશા રસ્તો ઓળંગીને ફુવારા પાસે પાણી પીવા ગયો અને એ ક્ષણે એની આખી જિંદગી બદલાઈ ગઈ. એવો તે શો ચમત્કાર થયો કે એની આખી જિંદગી બદલાઈ ગઈ? રબરનાં ટાયરવાળી એક સુન્દર બગી એની પાસે થઈને પસાર થઈ ગઈ. એના ઘોડાઓ ભડકીને નાસતા હતા. એનો કોચવાન રસ્તા પર પડી ગયો હતો. એની ખોપરી ફાટી ગઈ હતી. ભડકેલા ઘોડાઓના મોઢામાં ફીણ વળતું હતું અને એમની ત્રસ્ત આંખો અન્ધારામાં અગ્નિ ઝબકારા મારે તેમ ઝબકારા મારતી હતી. બગીમાં એક માણસ બેઠો હતો. એ અડધો જીવતો અડધો મરેલા જેવો લાગતો હતો. બોન્તશાએ ઘોડાની લગામ પકડી લીધી અને એમને ઊભા રાખ્યા. અંદર બેઠેલા માણસની જિંદગી બચી ગઈ. એ એક પરોપકારી યહૂદી હતો. બોન્તશાએ એને માટે જે કર્યું તે એ કદી ભૂલ્યો નહિ. એણે મરી ગયેલા કોચવાનનો ચાબૂક બોન્તશાને આપ્યો અને બોન્તશા તરત જ એક સામાન્ય મજૂર મટીને કોચવાન થઈ ગયો. વળી વધારામાં એ પરોપકારી શેઠે એને પરણાવી પણ દીધો. અને એને ઉછેરવા માટે એક છોકરું પણ આપી દીધું.

'આમ છતાં બોન્તશાએ એક શબ્દ સરખો કહ્યો નહિ, કશાનો વિરોધ કર્યો નહિ.'

'આ લોકો મારી જ વાત કરી રહ્યા લાગે છે.' બોન્તશાએ પોતાના મનને આ માનવાને માટે પ્રોત્સાહન આપ્યું. છતાં નજર ઊંચી કરીને ન્યાયાધીશ સામે જોવાની એનામાં હિંમત નહોતી.

'એણે કદી વિરોધ કર્યો જ નહિ. એ પરોપકારી શેઠે થોડા વખત પછી દેવાળું કાઢ્યું અને બોન્તશાને પગારની પાઈ સરખી આપી નહિ તોય એ તો મૂગો જ રહ્યો.

'બાળકને નિરાધાર છોડીને એની મા નાસી ગઈ તોય એ કશું બોલ્યો નહિ. પંદર વરસ પછી એ જ નિરાધાર બાળકે મોટા અને સશક્ત થઈને બોન્ત્શાને ઘરની બહાર ફેંકી દીધો તોય એ કશું બોલ્યો નહિ.'

'આ લોકો મારી જ વાત કરે છે,' બોન્ત્શાને આનન્દ થયો. એને થયું હવે ખરેખર એ લોકો એની જ વાત કરે છે.

એનો બચાવ કરનાર દેવદૂતે બોલવાનું ચાલુ રાખ્યું, 'જ્યારે એ જ પરોપકારી શેઠ પાછો દેવાદાર મટીને પૈસાદાર થઈ ગયો અને એણે બોન્ત્શાને એના લેણા પૈસા આપ્યા નહિ ત્યારેય એ કશું બોલ્યો નહિ. એટલું જ નહિ એ સજ્જન એમના મોભાને છાજે એ રીતે ફરી રબરનાં ટાયરવાળી બગીમાં બેસીને ફરવા નીકળ્યા ત્યારે આ દેવાળાનો અનુભવ કરી ચૂકેલા મહાશયે નવો કોચવાન રાખ્યો. બોન્ત્શા ફરીથી રસ્તે મજૂરી કરતો થઈ ગયો અને એક દિવસ એ બગી નીચે જ એ કચડાઈ ગયો. ખૂબ યાતના થતી હતી છતાં બોન્ત્શાએ ચીસ પાડી નહીં, એ મૂગો જ રહ્યો. આવું કોણે કર્યું તે એણે પોલીસને સુધ્ધાં કહ્યું નહિ. હોસ્પિટલમાં પણ, બધા જ ચીસ પાડતા હોય છે તે છતાં એ મૂગો જ રહ્યો. એ એના ખાટલા પર એકલોઅટૂલો પડી રહ્યો, ડોક્ટરો અને નર્સોથી તરછોડાયેલો. એમને આપવાને માટે એની પાસે ફૂટી કોડી સરખી નહોતી. તોય એક હરફ સરખો બોલ્યો નહિ. મૃત્યુ પહેલાંની એ ભયંકર ક્ષણોમાં પણ તે શાંત જ હતો અને મૃત્યુ પામ્યો તે ક્ષણે પણ એવો ને એવો જ શાન્ત હતો. એણે માણસ સામે વિરોધનો એક અક્ષર ઉચ્ચાર્યો નથી. ઈશ્વર સામે વિરોધનો એક શબ્દ સરખો બોલ્યો નથી !'

હવે બોન્ત્શા ફરીથી ધ્રૂજવા લાગ્યો. એનો બચાવ પૂરો થયા પછી એના પર કામ ચલાવનાર ફરીથી એની સામેનો પુરાવો રજૂ કરશે એવું એને લાગ્યું. કોણ જાણે એ એના પર શા શા આરોપો મૂકશે ? પૃથ્વી પર તો બોન્ત્શા જે ક્ષણ પસાર થતી કે તરત એને ભૂલી જતો. પછી એ ભૂતકાળમાં જ સરી પડતી. હવે આ મુકદ્દમો ચલાવનારે એને બધું ફરીથી યાદ દેવડાવ્યું – કોણ જાણે એ કેટલાય ભુલાઈ ગયેલાં પાપ બહાર કાઢશે ?

કામ ચલાવનાર દેવદૂત ઊભો થયો. એના ઘોઘરા કરડા અવાજે બોલ્યો, 'સજ્જન', એટલું બોલીને એ ફરી અટકી ગયો. ફરીથી એ બોલ્યો, 'સજ્જનો', હવે એનો અવાજ ઓછો આકરો હતો. વળી પાછો એ થમ્ભી ગયો અને

આખરે એ જ દેવદૂત અત્યન્ત કોમળ અવાજે બોલ્યો, 'સજ્જનો, એ હમેશાં મૂગો જ રહ્યો. અને હવે હું પણ મૂગો થઈ જાઉં છું.'

એ મહાન ન્યાયાલયમાં નિઃસ્તબ્ધતા છવાઈ ગઈ. આખરે ન્યાયાધીશના આસન પરથી એક નવો પ્રેમભર્યો કોમળ અવાજ આવ્યો, 'વત્સ બોન્તશા' – એ અવાજ વીણાના રણકારની જેમ ફેલાયો, 'મારા હૈયાસમા વત્સ–'

બોન્તશાને તો છેક અન્તરમાં જાણે કોઈ આંસુ સારવા લાગ્યું. અને આંખો ખોલવાની, નજર ઊંચી કરવાની ઇચ્છા થઈ પણ એની આંખો આંસુને કારણે કશું જોઈ શકતી નહોતી, એને રડવું બહુ સારું લાગતું હતું. આ પહેલાં રડવું કદી આટલું સારું લાગ્યું નહોતું.

'બોન્તશા, મારા હૈયાનું હીર–' એની માના મૃત્યુ પછી એને આવા અવાજે બોલાતા આવા શબ્દો કદી સાંભળ્યા નહોતા.

ન્યાયાધીશે ફરીથી બોલવું શરૂ કર્યું, 'વત્સ, તું હમેશાં સહન કરતો આવ્યો છે અને સદા મૂગો રહ્યો છે, તારા શરીરમાં એકેય એવું ગુપ્ત સ્થાન નથી જ્યાં ઘામાંથી લોહી ન જતું હોય. તારા આત્મામાંય ઘા અને લોહી વિનાનું એકેય ગુપ્ત સ્થાન નથી. આમ છતાં, તેં કદીય વિરોધ ન કર્યો. તું હમેશાં શાન્ત જ રહ્યો.

'ત્યાં પૃથ્વી પર તને કોઈ સમજ્યું નહિ. તું તારી જાતને પણ કદી સમજ્યો નહિ. તારે શાન્ત રહેવાની કશી જરૂર નહોતી તે તું કદી સમજ્યો નહિ. તું ચીસો પાડી શક્યો હોત, તારી ચીસો સાથે જગત પણ નીચે ગબડી પડ્યું હોત અને તેનો અન્ત આવ્યો હોત, તારામાં સૂતેલી શક્તિ તેં કદી ઓળખી નહિ. ત્યાં પૃથ્વી પર એ જૂઠાણાંની દુનિયામાં તારા મૌનની કદી કિંમત થઈ નહિ. પણ અહીં સ્વર્ગમાં, સત્યના જગતમાં તારી કદર થશે. તને કોઈ ન્યાયાધીશ વખોડી શકે નહિ કે દબડી શકે નહિ. તારે માટે માત્ર સ્વર્ગનો થોડો સરખો ટુકડો કે નાનો સરખો હિસ્સો નહિ હોય, તારે માટે તો અહીં જે છે તે બધું જ છે. તું જે કાંઈ ઇચ્છે તે તારું છે!'

હવે પહેલી વાર બોન્તશાએ એની આંખો ઊંચી કરી. એની આંખો અજવાળાથી ઝંખવાઈ ગઈ. પ્રકાશનો વૈભવ દીવાલો ઉપર, વિશાળ છત પર બધે જ પથરાયેલો હતો. દેવદૂતો અને ન્યાયાધીશ પણ પ્રકાશથી ઝળહળી રહ્યા હતા. એણે એની થાકેલી આંખો નીચે ઢાળી દીધી.

'ખરેખર ?' એણે પૂછ્યું, સહેજ શંકાથી અને જરા મૂંઝાઈને.

'હા, ખરેખર', ન્યાયાધીશે જવાબ વાળ્યો. 'ખરેખર હું કહું છું કે બધું તારું જ છે. આ સ્વર્ગમાં જે કાંઈ છે તે તારું છે. પસંદ કરીને લઈ લે. તું જે લેશે તે તારું જ છે.'

'ખરેખર !' બોન્ત્શાએ ફરીથી પૂછ્યું. અને હવે એનો અવાજ કંઈક દૃઢ અને ખાતરીવાળો લાગતો હતો.

ન્યાયાધીશ અને બધા જ એનું સ્વર્ગમાં સ્વાગત કરનારાએ જવાબ વાળ્યો, 'હા, ખરેખર ખરેખર'.

'તો પછી' – બોન્ત્શા પહેલી વાર હસ્યો ને બોલ્યો – 'તો પછી નામદાર, મારે રોજ સવારે નાસ્તા માટે ગરમ રોટલી અને તાજું માખણ જોઈશે.'

ન્યાયાલયમાં નિઃસ્તબ્ધતા છવાઈ ગઈ. બોન્ત્શાના મૌન કરતાં એ ભયંકર હતી. ન્યાયાધીશ અને દેવદૂતોએ પૃથ્વી પર ઉપજાવવામાં આવેલી આ અન્તહીન દીનતા જોઈને શરમથી ધીમે ધીમે માથાં ઝૂકાવી લીધાં.

પછીથી એ નિઃસ્તબ્ધતાના ચૂરેચૂરા થઈ ગયા. મામલો ચલાવનાર દેવદૂત જોરથી કડવું હસ્યો.

અન્તત્ર

સુરેશ જોષી

વિવેચનના ક્ષેત્રમાં સમયના અમુક એક ગાળામાં અમુક ગૃહીતોનો ઝાઝો પ્રભાવ વર્તાતો દેખાય છે. એ પ્રભાવ એટલો તો વિસ્તરે છે કે સર્જનાત્મક સાહિત્યની ભવિષ્યની દિશા પણ એ નક્કી કરી આપતો હોય એવું લાગવા માંડે છે. રચાતું સાહિત્ય પણ આ ગૃહીતોનાં ચોકઠાંમાં મૂકીને જ જોવાય છે. પણ આ પ્રભાવનો અતિરેક જ એની સામેની પ્રતિક્રિયા આરમ્ભી દે છે. એની શરૂઆત કોઈક સમર્થ સાહિત્યકૃતિથી થાય છે. એ પેલા ગૃહીતનાં ચોકઠાંને ગાંઠતી નથી દેખાતી.

માતબર સાહિત્યકૃતિઓનું સર્જન નથી થતું ત્યારે વિવેચન આધિપત્ય ભોગવે છે એમ કહેવાય છે. સાહિત્યમાં આખરે તો બે પાયાના મુદ્દાઓની આજુબાજુ ચર્ચાવિતણ્ડા ચાલ્યાં કરતાં હોય છે. એક મુદ્દો છે સર્જનને અનુકરણ (mimesis) રૂપે જોવાનો; બીજો મુદ્દો છે ભાષાની શક્તિના આવિષ્કારની દૃષ્ટિએ સાહિત્યને તપાસવાનો. આ બન્ને એકબીજાથી સાવ અસમ્પૃક્ત રહીને પ્રવર્તે છે એવું કહેવાનો આશય નથી, પણ આ બન્ને પર જે જાતનો ભાર મૂકવામાં આવે તેને આધારે સાહિત્ય પરત્વેના અભિગમનું સ્વરૂપ નક્કી થતું લાગે છે.

પણ્ડિત યુગમાં આનન્દશંકરાદિ પ્લેટોના આદર્શવાદ અને વેદાન્તનો સમન્વય સાધીને કાવ્યની વ્યાખ્યા એ પરિભાષામાં જ આપવા પ્રેરાયા. એનો પ્રભાવ પૂરો ઓસરી ગયો છે એવું નહિ કહી શકાય. આ દૃષ્ટિબિન્દુ રસાનુભૂતિથી જે વિગલિતવેદ્યાન્તરતા આવે છે તેને 'સ્વરૂપે અવસ્થાનમ્' જેવી બ્રાહ્મી સ્થિતિની તુલ્યગુણ અવસ્થા ગણી લેવા લલચાય છે. આથી એને

કૃતિની રચનાને વર્ણવવા કરતાં એનાં પરિણામો વર્ણવવામાં ઝાઝો રસ પડે તે દેખીતું છે. ઈશ્વરની રચેલી સૃષ્ટિ માયા છે, માટે મિથ્યા છે; શૂન્યના પર્યાય જેવું બ્રહ્મ જ સત્ય છે એમ કહેવું અને ઈશ્વરની સૃષ્ટિના રચનાતન્ત્રને જાણી-માણીને ઈશ્વરનો મહિમા ગાવો – આમાં કવિ તો જાણવું તે જ માણવું એમ માનીને, સૃષ્ટિને મિથ્યા ન ગણતાં, એને રચનાને જિજ્ઞાસા અને વિસ્મયથી જુએ એવું બને તે જ વધુ સ્વાભાવિક નથી ?

જીવનથી નિર્લિપ્ત રહીને સાહિત્ય પ્રવર્તી શકે નહિ તે સાચું છતાં સાહિત્ય જે કરે છે તે પોતાની આગવી રીતે કરે છે એ જો સ્વીકારીએ તો એ રીતને સમજવાનો પ્રયત્ન કરવો જોઈએ, કારણ કે સાહિત્યની બાબતમાં તો એ નિર્ણાયક તત્ત્વ ઠરે છે. એને બદલે રૂપાન્તરની પ્રક્રિયા જાણે થઈ જ નથી એમ માનીને જીવનની સામગ્રીના તરફ જ ધ્યાન આપી એનું સમાજવિજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાન, તત્ત્વજ્ઞાન – આ બધાંની દૃષ્ટિએ અન્વેષણ પૃથક્કરણ કરવું તે સાહિત્યથી થતા મૂલ્યબોધની આખી પ્રક્રિયાને જ ઉવેખવા જેવું થશે. સાહિત્ય એની વિશિષ્ટ રીતિને કારણે તત્ક્ષણતા અને મૂર્તતાને જાળવી રાખે છે. એ અર્થમાં જીવન સાથેની એની ઘનિષ્ઠતા કદાચ વધુ સ્મરણીય લાગવા સમ્ભવ છે.

આમ તો રૂપરચનાની વાત પશ્ચિમમાં એરિસ્ટોટલ જેટલી જૂની છે. આપણે ત્યાં ભાવની content કરતાં એને રસની કક્ષાએ લઈ જવાની પ્રક્રિયાનું જ ગૌરવ થયું છે; જો એમ નહીં હોત તો જેનો સ્થાયી ભાવ જુગુપ્સા છે તેવા બીભત્સને રસની પદવી પ્રાપ્ત નહિ થઈ હોત, રસો વચ્ચેના ઉચ્ચાવચતાના ભેદને નકારવામાં આવ્યો નહિ હોત. પણ કોઈ દૃષ્ટિબિંદુનો છેદ ઉડાડી દેવો હોય તો એને અન્તિમે જઈને હાસ્યાસ્પદ બનાવીને રજૂ કરવું એવી યુક્તિને અનુસરવામાં આવે છે. તલાવગાહી સ્વસ્થ પર્યેષણા જે નક્કી કરે તે સાચું એવું સ્વીકારવાની ત્યારે આપણી તૈયારી હોતી નથી.

૧૯૬૫ની આસપાસ નવીનોના અમુક વર્ગ તરફથી, કશીક બુદ્ધિપુરસ્સરની તાર્કિક માંડણી કર્યા વિના, Formlessnessની વાતો થવા લાગી. આ બધું જીવનને માટેની ઊંડી આસક્તિને નામે થતું હોય એવો દેખાવ થયો. એક યુવાન કવિમિત્રે તો ધમકીના સ્વરમાં કહેલું પણ ખરું : 'હવે આ Formની તમારી વાતો ટકી નહિ રહે, જોજોને, એકબે વર્ષમાં જ એનો વિરોધ કરતાં દસબાર પુસ્તકો ખડકી દઈશું.' હું તો આવી પરિસ્થિતિને સાહિત્યના હિતમાં ઇષ્ટ જ લેખું છું. ત્રિકાલાબાધિત કશું સત્ય મને હાથ લાગી ગયું છે એવો

બાલિશ દાવો હું નહિ કરું. આ નિમિત્તે સ્થૂણાખનન ન્યાયે આ મુદ્દાને ફરી ચકાસી જવાની તક જ ઊભી થાય છે એમ જ હું તો માનું છું.

અમેરિકામાં શિકાગોના New Criticismની સામે ચાર્લ્સ ઓલ્સન અને રોબર્ટ ક્રીલીએ projective verseના પ્રકલ્પને રજૂ કરીને સાહિત્યના સર્જનાત્મક ક્ષેત્રમાં એક પડકાર ઊભો કર્યો. બ્લેક માઉન્ટન કૉલેજમાં આ ઉદ્યમ આરમ્ભાયો. આક્રમક ભાષામાં લખાયેલા ખરીતાઓ બહાર પડવા લાગ્યા. આપણે ત્યાં પણ કોઈ વિદ્યાસંસ્થા આવા અભિગમને કેળવવાનું બીડું ઝડપે અને યુવાન સર્જકોને જરૂરી સૂઝ પ્રાપ્ત કરવા માટેની ભૂમિકા રચી આપે એવું આપણે ઇચ્છીએ.

એક બીજી પણ અપેક્ષા રહે છે : આમ જૂની પેઢીના ગણાતા છતાં સજાગ બુદ્ધિવાળા અને સદોદ્યત કોઈ વિવેચક બન્નેમાંથી એકેયના પક્ષકાર બન્યા વિના આ દૃષ્ટિબિન્દુઓનાં તારતમ્ય નક્કી કરી આપવા પ્રવૃત્ત થાય એવું બનવું જોઈતું હતું. પણ ગઈ પેઢી પ્રજ્ઞાપરાધને કારણે કે પછી શાથી સ્થિતસ્ય સમર્થનથી કશું વિશેષ કરવા ઉત્સાહિત થયેલી દેખાતી નથી. સાહિત્યજગતના વૈચારિક વાતાવરણમાં ઊહાપોહ ચાલતા નથી; ચાલે છે તો એની ભૂમિકા જોતજોતામાં તાત્ત્વિક મટીને વૈયક્તિક બની જતી જોવામાં આવે છે. બુદ્ધિની પ્રખરતાને બદલે દ્વેષઆક્રોશનો ધૂમાડો દેખાય છે. એક બાજુ જડ ગણાઈ જાય એવા નિષ્ક્રિય ઠાવકા લોકો અને બીજી બાજુ સુરસુરિયાને અણુબોમ્બમાં ખપાવવા મથતા વીર યુવાનો – આ પરિસ્થિતિને નભાવી લેનારો સમાજ બૌદ્ધિક વિકાસની દૃષ્ટિએ હજી કાચો રહી ગયો છે એવું જ સખેદ કહેવાનું રહેશે.

પશ્ચિમમાં આવું નથી. રેને વેલેક જેવા કાલજ્યેષ્ઠ વિવેચક આજે પણ આ પરિસ્થિતિને તપાસવાને માટે તત્પર રહે છે. એક જમાનામાં જેને 'નવ્ય વિવેચન' એવી સંજ્ઞા પ્રાપ્ત થઈ હતી તે હવે કાલગ્રસ્ત જ નહીં પણ મૃત અને ધરમૂળથી ખોટું છે એવું કહેનારા આજે ઘણા છે. આમ કહેનારા પાસે ચાર મુખ્ય મુદ્દાઓ છે : નવ્ય વિવેચનને માનવ સંદર્ભમાં ઝાઝો રસ નથી, એ કલા ખાતર કલાના સૂત્રને ફરીથી ગજાવે છે; એમાં રસની ગુહ્ય આધ્યાત્મિકતાની ને એવી બધી અગડંબગડં વાતો ચાલતી હોય છે; સાહિત્યની સમાજ પર થતી અસર, સાહિત્યનું સમાજ પ્રત્યેનું કર્તવ્ય – આની એ ઉપેક્ષા કરે છે. આ વિવેચન રૂપરચનાનું આગ્રહી છે. હવે formalist સંજ્ઞા

ગાળ જેવી બની રહી છે. બીજું એ કે આ નવ્ય વિવેચન ઇતિહાસ વિરોધી છે. એ કલાકૃતિને એના ભૂતકાળ અને સંદર્ભથી નોખી પાડીને જુએ છે. ત્રીજું એ કે નવ્ય વિવેચન વિવેચનને શાસ્ત્રની કોટિએ સ્થાપવાનું તાકે છે. છેલ્લે એમ કહેવામાં આવે છે કે આ નવ્ય વિવેચન તે માસ્તરોની એક તરકીબ માત્ર છે; એ કદાચ વિદ્યાસંસ્થાઓમાં જરૂરી હશે પણ બધા જ ભાવકો એ પદ્ધતિને ગ્રાહ્ય રાખે એવો આગ્રહ રાખવો તે એક પ્રકારની જોહુકમી છે.

રેને વેલેક આ ચારે મુદ્દાનો સબળ પ્રતિવાદ કરે છે. (ક્રિટિકલ ઇન્કવાયરી : ૪–૪). એમનું તો કહેવું એમ જ છે કે આવા આરોપો મૂકનારાઓએ નવ્ય વિવેચનની સૈદ્ધાન્તિક સ્થાપના કરી આપનારા મૂળ ગ્રન્થોને ઝીણવટથી વાંચ્યા જ નથી. આપણે ત્યાં પણ આગલી પેઢીના કાલજ્યેષ્ઠોનું વલણ કંઇક એવું જ છે. નવ્ય વિવેચન જેનું પ્રતિપાદન કરે છે તેમાં ઘણું વજૂદનું છે અને જ્યાં સુધી સાહિત્યનાં સ્વરૂપ અને કાર્ય વિશે લોકો તટસ્થ બુદ્ધિથી વિચારતા રહેશે ત્યાં સુધી એ વજૂદવાળું જ લેખાશે.

તો નવ્ય વિવેચનની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા શી છે ? 'New Criticism' સંજ્ઞાનો ઉપયોગ તો છેક ઓગણીસમી સદીમાં શ્લેગેર બન્ધુઓએ કરેલો. ક્રોચે પણ પોતાને વિશે ઉલ્લેખ કરતાં 'હું' વાપરવાને બદલે 'નવ વિવેચક' એ જ સંજ્ઞા પ્રયોજે છે. સ્પિન્ગાર્ને આ સંજ્ઞા ક્રોચે પાસેથી જ લીધી છે. એણે ક્રોચેના સિદ્ધાન્તોને સમજાવનારું એક પુસ્તક ૧૯૧૧માં લખ્યું. એનું નામ હતું 'ધ ન્યુ ક્રિટિસિઝમ'. જ્હોન ક્રો રેન્સમે 'કેન્યોન રિવ્યૂ' શરૂ કર્યું. એણે ૧૯૪૧માં 'ધ ન્યુ ક્રિટિસિઝમ' નામનું પુસ્તક લખ્યું. પછીથી આ સંજ્ઞા દૃઢ થઇ ગઇ, જોકે એ પુસ્તકમાં આ નવ્ય અભિગમને સ્થાપવાની પ્રતિજ્ઞા નહોતી. એમાં તો રેન્સમે માત્ર રિચર્ડ્ઝ, એલિયટ અને વિન્ટર્સની વિવેચનાની જ આલોચના કરી છે. વિન્ટર્સે તો ક્રોધે ભરાઇને એનો પ્રતિવાદ 'એનેટોમી ઓવ નોન્સેન્સ'માં કરેલો પણ ખરો.

૧૯૪૧ સુધીમાં તો આ નવ્ય અભિગમનાં દૃષ્ટિબિન્દુઓ અને પદ્ધતિઓ સ્થાપિત થઇ જ ચૂક્યાં હતાં. એ પણ તત્કાલીન વિવેચનની પરિસ્થિતિની પ્રતિક્રિયા રૂપે જ પ્રારમ્ભમાં અસ્તિત્વમાં આવ્યાં હતાં. ત્યારે એક બાજુ વોલ્ટર પેટર અને રેમી દ ગોરમોંનો પ્રભાવ હતો. એથી એક જાતનું રસલક્ષી સંસ્કારગ્રાહી વિવેચન થતું હતું. બીજો પ્રભાવ તે માનવતાવાદી વલણનો હતો. ઇર્વિન્ગ બેબિટ એનો ખાસ પુરસ્કર્તા હતો. ત્રીજું વલણ તે અમેરિકાની

વેપારી સંસ્કૃતિનો વિરોધ કરનારું હતું. એણે ડ્રૈઝર જેવાની 'નેચરાલિસ્ટિક નોવેલ'નો પ્રચાર કર્યો. મેનેકેન અને વેન વાઇક બ્રુક્સ આ અભિગમના પુરસ્કર્તા હતા. આ ઉપરાંતનું બીજું મહત્ત્વનું પ્રતિબળ તે માર્ક્સવાદ. અમેરિકામાં ભારે મંદીનો ગાળો આવી ગયો તે ગાળામાં માર્ક્સવાદનો પ્રભાવ વિસ્તર્યો. એડમણ્ડ વિલ્સન આ અભિગમનો પુરસ્કર્તા પ્રમુખ વિવેચક. આ પૈકીના કશાની ગણતરી નવ્ય વિવેચનમાં થતી નથી.

આ નવા વલણની પ્રથમ એંધાણી રેન્સમ, ટેઇટ, બ્લેકમર, કેનેથ બર્ક અને વિન્ટર્સનાં લખાણોમાં મળે છે. પછીથી આ તન્તુને ક્લીન્થ બ્રુક્સ, રોબર્ટ પેન વોરેન અને વિલિયમ કે. વિમ્સાટે આગળ લંબાવ્યો. ટી. એસ. એલિયટનો પ્રભાવ પણ ઉવેખી શકાય નહિ. એમાં પાછળથી રિચર્ડ્ઝનો પ્રભાવ પણ ઉમેરાયો. આ બધાં નામો જોતાં લાગશે કે આ કોઈ સમાન વિચારસરણી ધરાવનારાઓનું વ્યવસ્થિત જૂથ નહોતું. આ બધાંનાં એકબીજાનો વિરોધ કરનારાં અનેક વિધાનો ટાંકી શકાય. રેન્સમનું દૃષ્ટિબિન્દુ ઘણી વાર એમના શિષ્યો એલન ટેઇટ, ક્લીન્થ બ્રુક્સ અને રોબર્ટ પેન વોરેનની વિચારસરણીથી સાવ વિરોધી પણ લાગે છે. બર્ક અને બ્લેકમરે તો પાછળથી નવ્ય વિવેચનના અભિગમને આકરા શબ્દોથી વખોડી પણ કાઢ્યું છે. રેને વેલેકે એમના 'હિસ્ટરી ઓવ મોડર્ન ક્રિટિસિઝમ'ના પાંચમા ખણ્ડમાં આ દરેક વિવેચકોના આગવા અર્પણની જ ચર્ચા કરી છે, 'નવ્ય વિવેચન' નામના કોઈ સમ્પ્રદાયની નહીં.

આમ છતાં આ બધા વચ્ચે કશુંક સર્વસામાન્ય તત્ત્વ રહ્યું તો છે જ. પહેલાની અથવા તો સમકાલીન આલોચનાની પ્રતિક્રિયા કદાચ એમને જોડે છે. આ બધાંને આલંકારિક ભાષામાં થતું અભિનિવેશપૂર્ણ વિવેચન મંજૂર નથી. માનવતાવાદી દૃષ્ટિકોણને વિવેચનમાં ઘુસાડવાનો પણ એમણે વિરોધ કર્યો છે – ખાસ કરીને ટેઇટ, બ્લેકમર, વિન્ટર્સ અને બર્કે. માર્ક્સવાદી વલણ પણ એમને ગ્રાહ્ય નથી. એ સમયમાં અંગ્રેજ આલોચકોમાં જે પદ્ધતિ, સિદ્ધાન્ત અને દૃષ્ટિબિન્દુઓ પ્રવર્તતાં હતાં તેનો પણ એમણે વિરોધ કર્યો હતો. આ અંગ્રેજ વિદ્વાનો શબ્દવ્યુત્પત્તિ અને ઐતિહાસિક સંશોધન પદ્ધતિના પર ભાર મૂકતા હતા. વેલેકે નોંધ્યું છે કે એઓ પ્રિન્સટનમાં પચાસેક વર્ષ પહેલાં અંગ્રેજી સાહિત્યનો અભ્યાસ કરવા ગયા ત્યારે અમેરિકી સાહિત્ય કે અર્વાચીન સાહિત્ય અભ્યાસક્રમમાં નહોતું. વિવેચનનો પણ અભ્યાસક્રમમાં સમાવેશ નહોતો. હજી આપણી કેટલીક વિદ્યાપીઠોમાં અદ્યતન સાહિત્યને સ્થાન નથી અને વિવેચનના

નવા અભિગમોને હજી અભ્યાસક્રમમાં સ્થાન મળ્યું નથી. એમના કોઈ અધ્યાપકને, એકાદ અપવાદ સિવાય, રસમીમાંસા (Aesthetics)માં રસ નહોતો. આવા વાતાવરણમાં આ નવ્ય વિવેચનના પુરસ્કર્તા અધ્યાપકોને રસ્તો કરીને આગળ વધવાનું હતું. આપણે ત્યાં મોટે ભાગે હજી આ જ પરિસ્થિતિ પ્રવર્તે છે.

એલન ટેઇટે 'મિસ એમિલી એન્ડ ધ બિબ્લિયોગ્રાફર' નામના નિબન્ધમાં વિવેચન વિજ્ઞાનની પદ્ધતિનો વિનિયોગ કરીને અસરો, પરિબળો, કાર્યકારણના સમ્બન્ધો વગેરેની વાત કરવા લાગ્યું છે તેના પર જબરો કટાક્ષ કર્યો છે. કેટલાક મનોવિજ્ઞાન, અર્થશાસ્ત્ર અને સમાજવિજ્ઞાનનો વિનિયોગ સાહિત્ય પરત્વે કરવા અધીરા હોય છે તેમની પણ એમણે ઠેકડી ઉડાવી છે. ટેઇટની દૃષ્ટિએ આ બધા જ વિવેચનની એક મૂળભૂત પ્રવૃત્તિને ટાળે છે; આ પ્રવૃત્તિ છે કૃતિની ગુણવત્તાના નિર્ણયની. એ વિવેચકની નૈતિક જવાબદારી છે. એનો નિર્ણય ઇતિહાસના પર નહિ છોડી શકાય. એવું જો સ્વીકારીએ તો સમકાલીન સાહિત્યનું તો મૂલ્યાંકન થાય જ નહિ. જે વિદ્વાન એમ કહે કે એ ગોવર્ધનરામ અને આનન્દશંકરને સમજે છે, પણ રાવજી, લાભશંકર કે ગુલામ મોહમ્મદ શેખ એને મન કશું જ નથી તે ગોવર્ધનરામ કે આનન્દશંકરને સમજ્યો હશે કે કેમ તે વિશે આપણને શંકા જાય. માત્ર કાલક્રમે કૃતિઓનું વર્ણન કર્યે જવું તે સાહિત્યના ઇતિહાસનું કાર્ય નથી. એ મૂલ્યાંકન કે તારતમ્યથી શી રીતે સર્વથા મુક્ત રહી શકે ? આથી ગ્રન્થસંદર્ભસૂચિ, શબ્દોની વ્યુત્પત્તિ, કૃતિના પાઠભેદ અને એની આનુષંગિક વિગતોને જ ગમ્ભીર અભ્યાસનો વિષય લેખે છે તે વિવેચનનો તિરસ્કાર કરે છે એટલું જ નહિ, વિદ્યાપીઠોમાં વિવેચનની પ્રવૃત્તિને જ દાબી દેવાનું કાવતરું રચે છે. આ Extrinsic Criticismને આ નવ્ય વિવેચકોએ વખોડી કાઢ્યું. આવા વિદ્વાનો જે ખંતથી આ બધી સામગ્રી એકઠી કરે છે તે શ્રમની કદર આપણે નથી કરતા એવું નથી, પણ આ બધી વિગતો ખડકી દેવાથી જ કૃતિનું વિવેચન થઈ ગયું એવું તો ન જ માની લેવાય. એથી કૃતિના હાર્દનું અર્થઘટન ભાગ્યે જ સમ્પન્ન થાય છે.

આનો અર્થ એ નથી કે ઇતિહાસની વિગતોનો વિવેચક સર્વથા પરિહાર કરે છે. ૧૭મી સદીની કવિતા વાંચતી વેળાએ ઇતિહાસકારની અને ભાષા વિજ્ઞાનીની મદદ મારે લેવી પડે. પણ વિવેચકમાં historical imaginationની આવશ્યકતા રહે છે. એ વિના એ નરસિંહ કે દયારામની કવિતાને આપણા જમાના માટે સજીવન કરી શકે નહિ. એવી કલ્પનાશક્તિવાળો જ સાહિત્યનો

સાચો ઇતિહાસ લખી શકે, કેવળ વિગતોનો ઢગલો કરીને એને કાલક્રમે ગોઠવી આપીને એને પોતાના પૂર્વગ્રહોનું વિહાર ક્ષેત્ર બનાવી દેનારો નહિ. ઇતિહાસની પાછળ રહેલી તાત્ત્વિક ભૂમિકાને જો ન સમજીએ તો એનો મૂલ્યાંકનની પ્રક્રિયામાં આપણે વિનિયોગ કરી ન શકીએ.

દાન્તેની કાવ્યસૃષ્ટિની પાછળ, એલિયટે બતાવ્યું છે તેમ, એક સમ્પૂર્ણ રીતે વ્યવસ્થિત એવા જગતની કલ્પના રહેલી છે. વિજ્ઞાનના વિકાસ સાથે અને પરમતત્ત્વ વિશેના સંશયવાદી વલણના વિકાસ સાથે એ વ્યવસ્થિત વિશ્વ વેરણછેરણ થઈ ગયું. આ વસ્તુ જગત સાથેની આપણી સંવેદનાની કડી તૂટી ગઈ. માનવ માનવથી વધુ ને વધુ વિખૂટો પડતો ગયો. ઉદ્યોગ અને યન્ત્રોના વિકાસ સાથે પોતાના કાર્ય સાથે એને સાંકળનારી કર્તૃત્વની કડી પણ તૂટી ગઈ. આમ અખણ્ડતાની વાત કરવી તે આજે તો કાલવ્યુત્ક્રમ દોષ વહોરી લેવા જેવું છે. તેમ છતાં આ અખણ્ડને માટેની ઝંખના માનવીએ છોડી નથી. એક પરિમાણી માનવીને સ્થાને એ સર્વાંગીણ માનવની વાત હજી કરે છે. આવા માનવીની બુદ્ધિ અને લાગણીની કડી અકબંધ રહી હશે. આ માટે ટેકનોલોજીના પાયા પર રચાયેલી સંસ્કૃતિને છોડી દઈને નવા ધર્મની સ્થાપના કરવાની રહેશે. એણે પોતાની સંકુલતાઓને આવરી લેવાની સમજ ઉપજાવવા નવું mythનું તન્ત્ર ઊભું કરવું પડશે. એલિયટના પર એફ. એચ. બ્રેડલી નામના બ્રિટિશ ફિલસૂફનો પ્રભાવ હતો અને બ્રેડલીની વિચારણાનાં મૂળ જર્મન ફિલસૂફ હેગેલમાં રહેલાં છે.

કાવ્ય, ભાષા તથા સમાજ — આ ત્રણેયનાં સંવર્ધન-સંરક્ષણ પરત્વે, આ વિવેચકોને મતે, વિવેચકની મોટી જવાબદારી છે. આ વિવેચકો કલા ખાતર કલાના વાદ તરફ પાછા વળ્યા છે કે રસવેડામાં સરી પડ્યા છે એવા આરોપોમાં કેટલું વજૂદ છે? હા, આ વિવેચકો એમ માને છે કે રસાનુભવ એ રોજ-બ-રોજની તાત્કાલિક વ્યાવહારિક પળોજણથી નિરાળી જ એવી વસ્તુ છે; એ વાગ્છટાથી અભિનિવેશપૂર્વક કરવામાં આવતી અપીલથી તેમ જ નર્યા સૈદ્ધાન્તિક વિધાનથી તથા લાગણીના ઉભરાથી પણ નોખી જ વસ્તુ છે. પ્રતીતિ-વિશ્રાન્તિની કે હૃદયસંવાદની આ સ્થિતિ સિદ્ધ થાય છે તે તો કલાકૃતિની સુગ્રથિતતા કે એકતાને કારણે. આ દૃષ્ટિબિન્દુ તો કલા ખાતર કલાનો વાદ નહોતો તે પહેલાંનું છે. આપણે ત્યાં તો આનન્દવર્ધને, મમ્મટે આ કહ્યું જ છે. પશ્ચિમમાં પણ છેક ૧૮મી સદીમાં જર્મન ફિલસૂફ કાન્ટે રસચર્વણા, વિજ્ઞાનનું સત્ય, નીતિ, વ્યાવહારિક ઉપયોગિતા વચ્ચે ભેદ કરી જ બતાવ્યો

હતો. સુશ્લિષ્ટતા, એકતા અને પુદ્ગલના જેવી કલાકૃતિની રચનાનો ખ્યાલ તો એરિસ્ટૉટલ જેટલો જૂનો છે. એને જર્મન ફિલસૂફોએ ૧૮૪૦ની આસપાસ સંસ્કારીને સંવર્ધ્યો. એમાંથી જ તો કોલેરિજે પોતાની ભૂમિકાને પ્રસ્તુત કરી છે. વિમ્સાટે કલાકૃતિના એક અખણ્ડ પુદ્ગલ હોવાના ખ્યાલને વધારે પડતો ખેંચવા સામે ચેતવણી ઉચ્ચારી છે તે સાચું. તેમ છતાં સફલ કલાકૃતિ એ એક એવું પુદ્ગલ છે જેના ઘટકો એકબીજાના સહકારી બનીને એકબીજાને સંસ્કારે છે એવી જૂની માન્યતામાં જે સાદુંસીધું સત્ય રહેલું છે તે તો સ્વીકારવા જેવું જ છે. કૃતિના ઘનિષ્ઠ અભ્યાસના આગ્રહના મૂળમાં કલાકૃતિ વિશેની આ માન્યતા જ રહેલી છે. પણ એમાંથી કોઈ એવું તારવે કે કવિતા વાસ્તવિકતાથી નિર્લિપ્ત રહે છે, એ માત્ર શબ્દોની અપરિણામકારી લીલા માત્ર છે તો એ ઉપપત્તિ ખોટી છે એમ જ કહેવાનું રહેશે. કલાકૃતિ જેવી સંકુલ વસ્તુને થોડાંક સૂત્રો, વિધાનોમાં નિઃશેષપણે રજૂ કરી દેવાનું વલણ, એની દ્વારા અમૂર્ત એવી વિભાવનાની વાહક ગણવાનું વલણ, એ એક નૈતિક સંદેશની વાહક છે એવું માનવાનું વલણ કલાકૃતિના સાચા સ્વરૂપનું પરિચાયક ન હોઈને એનું ગૌરવ કરતું નથી. જેની જોડે તાળો મેળવી લઈ શકાય એવું કશું એમાં રહ્યું હોતું નથી. એરિસ્ટૉટલે તો એટલે સુધી કહ્યું હતું કે કલા ભ્રાન્તિને સમર્થ રીતે રજૂ કરે છે.

અનુસંધાન પાન ૨૭ થી)

ચાલી રહેલા લોકો આજુબાજુ ક્યાંક વિસામો ખોળી લેવાની લાલચ જતી કરી ન શક્યા, ચોતરફ અન્ધકાર પ્રસરી ગયો, માર્ગદર્શન આપનાર કોઈ તારો ન રહ્યો. આમ છતાં તે ચાલ્યે જ ગયો; શ્વાસ ખાવાનો પણ સમય તેની પાસે ન હતો. ઝઝૂમી રહેલા ભયની તેને પરવા ન હતી; એક એક ડગલાની સાથે પાછલો રસ્તો અદૃશ્ય થશે એવું તો તેણે કલ્પ્યું પણ ન હતું; શાવની આશાએ તે ભાવુકતામાં સરી પડ્યો ન હતો; જીવનની સંપૂર્ણ લીલાના સાક્ષી બનવા માટે તેણે પોતાની ત્વચાને ઊતરડી નાખી; ચરમ સત્યની આડે અંતરાય રૂપ બને છે એમ માનીને તેણે પ્રેમથી સમૃદ્ધ એવાં મૂળિયાં ઊખેડી નાખ્યાં. પ્રગતિના ચક્રની પ્રદક્ષિણા પૂરી થઈ છે; આગળ વધવા માટે કશું નથી; કદાચ હવે પછીનું ડગલું મરણ છે. આમ છતાં તે થંભી જવા માગતો નથી; તેના પુરુષાર્થની સીમા આવી ગઈ નથી; તેના પગ થાકી ગયા નથી. તે આગળ વધે જ જાય છે.
('The World of Twilight'માંથી)

આધુનિક કવિની નિયતિ

સુધીન્દ્રનાથ દત્ત

જ્યારે કવિતા અનિશ્ચિતતામાંથી કોઈ અનુભવપ્રામાણ્ય સત્યની શોધમાં નીકળે છે ત્યારે તે અમર બને છે. આવી અમરતા આધુનિક કવિતામાં વિરલ છે; આધુનિક કવિતાને ક્યારેય આવી અમરતા પ્રાપ્ત થશે કે કેમ તેની મને તો શંકા જ છે. છેલ્લાં પાંચ હજાર વર્ષમાં જીવનની સીધીસાદી ગતિ એટલી બધી તો સંકુલ અને જટિલ બની ગઈ છે કે ભૂતકાળની સરલતા એમાં હવે રહી જ નથી. આપણાં જ્ઞાનનો ક્ષય નથી થઈ રહ્યો, તે તો વૃદ્ધિ પામતું જાય છે. જગતને જે શુદ્ધ રીતે પહેલાં જોઈ શકાતું હતું તે હવે અકલ્પ્ય છે. આપણા સમયમાં જે જ્ઞાન છે તે વિનાશક છે; માનવકીર્તિના આધારસ્તંભોમાં રહેલી ક્ષણિકતા એટલી બધી ઉઘાડી પડી ગઈ છે કે હવે સ્વાભાવિક રીતે જ કહેવાતા સનાતન સત્યો પરથી આપણો વિશ્વાસ જ ઊઠી ગયો છે. આજની કવિતાનું વૃક્ષ પહેલાંની જેમ ધરતીમાં ઊંડાં મૂળિયાં નાખીને ફાલી રહ્યું નથી; પર્વત પર ઊગતા રોડ ડેન્ડ્રન (સતત લીલું એક વૃક્ષ)ની જેમ પાતળી હવામાં ફાલે છે, તેની કાયામાં ગાંઠો છે, તેનો વિકાસ અટકી ગયો છે, તેની નીચે કોઈ છાંયો નથી, તેની ડાળીઓ પર કોઈ ફળ નથી; કોઈ કારણ વિના તે ઝૂલ્યા કરે છે, તેનાં ફળ લોહિયાળ અને ક્રૂર છે.

આધુનિક કવિતામાં છીછરાપણું છે એ સ્વીકારીએ તોપણ આધુનિક કવિએ આપેલા ભોગની ટીકા ન કરી શકાય. આ કવિએ યાત્રા કરવાની શરૂઆત કરી ત્યારે વિજયનો ઘંટારવ તેની પાછળ સંભળાતો હતો, તેની આગળ સફળતા હતી, નિશ્ચિતતાની પ્રતીતિ હતી. પણ ધીરે ધીરે આ ચિત્ર ભુંસાતું ચાલ્યું; વિજય તો માત્ર ભ્રાન્તિ રૂપ હતો તેની પ્રતીતિ થઈ. કવિની સાથે

(અનુસંધાન પાન ૨૬

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paràmatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

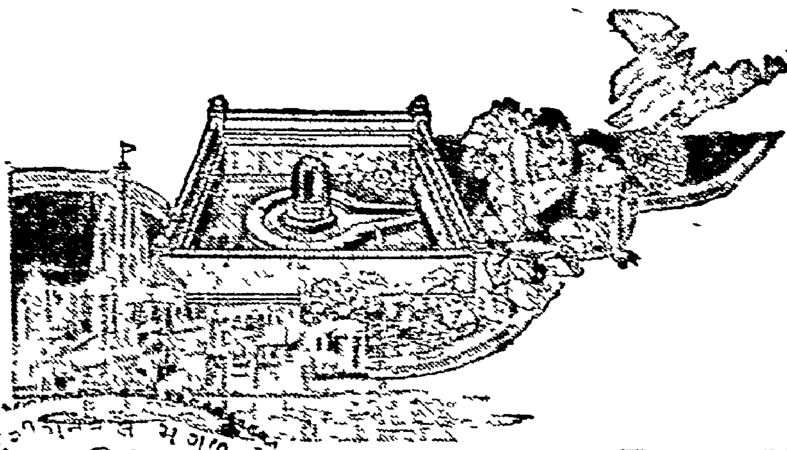
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्थं सम्प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः,
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



MAFATLAL GROUP



'It is vain to come to God because you have detached yourself from the earth and because grief has separated you from the world. God needs souls attached to the world. It is your joy which is pleasing unto him.'

–Albert Camus

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા

ऑक्टो -२१

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો
(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

જુલાઈ ૧૯૭૯ વર્ષ ૨ અંક ૨૧

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. વીસ

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત' સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણ : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

કુ. ઉષ્મા દીક્ષિત, ૭ અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે,
આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

પછીથી

એઆરે પાવિસે/અનુ.: રાધેશ્યામ શર્મા

મૂંગો વરસાદ ટેકરીને ઢબુરી દે છે.

મકાનો પર એ વરસી પડે છે : નીચી બારી
તાજીમાજી ખુલ્લી લીલોતરીથી ભરાઈ આવી છે.
તે મારી પાસે આડી પડી : બારી ખાલીખમ,
કશું ભળાતું નહોતું, અમે તદ્દન નિર્વસ્ત્ર હતાં.
આ પ્રહરે શરીર ગુપચુપ શેરીમાં પૂર્વવત્ ડગ દેતું નીકળી પડે છે.
પણ હાલનો લય મૃદુલ છે; એ જ પગલાં જેવો હળવો ને કલાંત
વરસાદ પડે છે.
ભીનાશમાં સૂતેલી ખુલ્લી ટેકરીઓને
તે જોઈ નથી શકતી : ચાલતી શેરીમાં તે નીકળે છે
ને જે લોકને મળે છે તેમને ઓળખતી નથી.

૧ એતદ્ જુલાઈ ૭૯

સાંજ આવે છે.

ટેકરી પર બરફની થોડીક ચપતરીઓ પડે છે,
બારી શ્વાસ ભરે છે. આ સમયે શેરી
વેરાન થઈ ગઈ છે : પોતાના કાળામસ દેહમાં
ટેકરી ચૈતન્યને દૂર–ભંડારી રહી છે.
પ્રસુપ્ત બે શરીરોની ભેજીલી ભીનાશમાં
અમે થાકયાંપાકયાં પડયાં છીએ.

હૂંફભરેલ સાંજે, કોકરવાયો સૂરજ અને
ચમકદાર રંગોથી સિકત શેરી આનન્દદાયક બની હોત.
શેરીમાં જવાનું આનન્દજનક બનત, અંતર્લીન
દેહની સ્મૃતિને વાગોળતાં.

વીથિકામાં પડેલ પાંદડાંમાં, સ્ત્રીઓની સુસ્તીભરી
ચાલમાં,
પ્રત્યેકના અવાજમાં એ ચૈતન્યનો અંશ છે
જેને આ બે શરીરો વીસરી ગયેલ છે
છતાં જેનો તિલસ્માત લગારે ઓછો નથી.

શેરીના છેવાડે ટેકરીને
મકાનો વચ્ચેથી પામી જોતી તે વિચારે છે કે
નાની અમથી બારીમાંથી પોતેય ભાળી શકે છે.

ઉઘાડી ટેકરી અંધારામાં ઓગળી ગઈ છે
અને વરસાદ ગુસપુસ કરે છે. તે સ્ત્રી અહીં નથી,
કમનીય દેહ અને સ્મિત સમેત ચાલી નીકળી છે.
પણ આવતી કાલે પરોઢભીંજ્યા આકાશતળે
શેરીમાં હળવા પગલે તે નીકળવાની.
અમને મન થશે તો અમે અવશ્ય મળીશું.

૨ એતદ્ જુલાઈ ૭૬

ઘા

ડોનાલ્ડ બાર્થેલમ/અનુ. : સુમન શાહ

એ વળી પાછો જાગી જાય છે. પોતાની માતાના વાળ માટે એ એક મિથ્યા આંચકો મારે છે. પોતાની માતાના વાળ! પણ મા તો એને હોશિયારીથી ટાળે છે. ભૂંજેલા ગોમાંસની વાનગી લઈને રસોઈયો પ્રવેશે છે. સાંઢવીરની માતા ચટણી ચાખી જુએ છે, જે જુદી પીરસવામાં આવી છે, એક ચાંદીની ડિશમાં. મા મોં કટાણું કરે છે. સાંઢવીર, માંસની વાનગીને અવગણીને, પોતાની મા પાસેથી ચાંદીની ડિશ લે છે, એમાંથી ચાટવા માંડે છે ને એ દરમ્યાનમાં જ પોતાની પત્ની સાથે આંખથી એકાટશે તીવ્ર સમ્પર્ક સાધી રહે છે. સાંઢવીરની પત્ની કેમેરા સાંઢવીરની માને સોંપે છે ને ચાંદીની ડિશ પાસે પહોંચી જાય છે. 'ડિશને અંગેનું આ બધું શું નોન્સેન્સ છે?' જાણીતો ભાવિક અનુયાયી પૂછે છે, જે પલંગની બાજુમાં જ બેઠો છે. સાંઢવીર અનુયાયી ભાવિકને ગોમાંસની ચીરી આપે છે – જેને વાનગીમાંથી તલવાર વડે કાપવામાં આવી છે – એવી તો કદાચ ડઝનેક તલવારો પથારીમાં છે. 'આ તલવારોવાળા પોતાને કંઈક સમજે છે,' એક વ્યંઢળ બીજાને કહે છે, ધીમેથી. બીજો વ્યંઢળ કહે છે, 'ધારીએ તો આપણે બધા પણ આપણી જાતને કંઈક સમજી શકીએ. પણ આપણે એમ કરી શકતા નથી, કશુંક રોકે છે આપણને.'

સાંઢવીર જરા ચીડાઈને વ્યંઢળોની દિશામાં જુએ છે. એની પત્ની ૮ એમ.એમ.નો મુવી કેમેરા એની માતા પાસેથી લઈ લે છે અને બારી બહારના કશાકની ફિલ્મ લેવા માંડે છે. સાંઢવીરને પગમાં ઘા પર લોહીની ગાંઠ થઈ છે, વધારામાં એ વ્યંઢળો, મૂરખાઓ અને હજૂરિયાઓથી વીંટળાયેલો છે. દુઃખપૂર્વક એ પડખું બદલે છે. અનેક તલવારો નીચે પડી જાય છે. તાર

આવે છે. સાંઢવીરની પત્ની કેમેરા મૂકી દે છે અને પોતાનું ખમીસ કાઢી નાખે છે. સાંઢવીરની મા વ્યંડળો સામે કરડી નજરે જુએ છે. જાણીતો ભાવિક અનુયાયી તાર મોટેથી વાંચી બતાવે છે. તારનો એવો મતલબ છે, કે પોતાના પગમાં લોહીની ગાંઠને થવા દેનાર સાંઢવીર કાયર અને એક વિદૂષક છે, એ રીતે એણે બે જણનું અપમાન કર્યું છે; એ ઉમદા વ્યવસાયનું કે જેનો પોતે એક કંગાલ પ્રતિનિધિ છે અને તાર કરનારનું – કે જેની રવિવારની બપોર અનિવાર્યપણે બગડી રહી છે, ને વળી વધારામાં, તાર કરનાર અત્યારે પણ અનેક દુઃખોની દેવીના દેવળે સાંઢવીરની 'વિરુદ્ધ' પ્રાર્થના કરવા જઈ રહ્યો છે – જે એમ ઇચ્છે છે, કે સાંઢવીરનું સત્યાનાશ જાય. સાંઢવીરનું મસ્તક એક નિકટવર્તી હજૂરિયાની, પવાલાની જેમ જોડી રાખેલી હથેળીઓમાં ધબ દઈને જઈ પડે છે.

સાંઢવીરની માતા ટી.વી. ચાલુ કરે છે, જેમાં સાંઢવીરના પગની ગાંઠ દર્શાવાઈ રહી છે, શરૂમાં સામાન્ય ઝડપે, ને પછી એકદમ સુન્દર સ્લો મોશનમાં. સાંઢવીરનું મસ્તક હજૂરિયાની, પવાલાની જેમ રાખેલી હથેળીઓમાં પડ્યું રહે છે. 'મારો પગ!' એ બોલી પડે છે. કોઈ ટી.વી. બંધ કરી દે છે. ભાવિક અનુયાયી સાંઢવીરની પત્નીના સુન્દર સ્તનને વખાણે છે, ભાવિક અનુયાયી સ્તનોનો પણ એવો જ ભાવિક અનુયાયી છે. વ્યંડળો અને મૂરખાઓ જોતાં બીએ છે. એટલે જોતા નથી. એક મૂરખો બીજા મૂરખાને કહે છે, 'મને પેલું ગોમાંસ બહુ ભાવે.' 'પણ નથી આપતા આપણને,' એનો સાથી એને જવાબ આપે છે, 'કેમ કે આપણે સાવ નિર્માલ્ય છીએ.' 'પણ કોઈ તો ખાતું નથી,' પહેલો કહે છે. 'પ્લેટમાં પડ્યું તો રહ્યું છે.' આકર્ષક વાનગીને તેઓ જોઈ રહે છે.

સાંઢવીરની પત્નીએ મૂકી દીધેલો મુવી કેમેરા સાંઢવીરની માતા ઉપાડી લે છે, અને સાંઢવીરના પગની ફિલ્મ લેવા માંડે છે, વળી એમાં ઝૂમ લેન્સનો પ્રયોગ પણ કરે છે. સાંઢવીર, જેનું મસ્તક હજી પણ હજૂરિયાનાં હાથમાં છે, પલંગ પાસેના ટેબલના ખાનામાં પહોંચી જાય છે ને એક ખોખામાંથી ઉમદા પ્રકારની ક્યૂબન સિગાર કાઢે છે. બે હજૂરિયા ને એક મૂરખો – ત્રણ જણા એને સિગાર સળગાવી આપવા ધસે છે, એકબીજા પર પડતા–આખડતા. 'લિઝોલ', સાંઢવીરની માતા બોલે છે 'હું લિઝોલ કેવી રીતે લગાડવાનું તે ભૂલી ગઈ છું.' માતા કેમેરા મૂકી દે છે ને લિઝોલની બોટલ શોધવા માંડે છે. પણ એ તો રસોઈયો લઈ ગયો છે. સાંઢવીરની માતા લિઝોલ શોધતી શોધતી ખણ્ડની

સાંઢવીર શિવાસ રિગલની બોટલ ખોલે છે. બિશપને એ એક પેગ આપે છે, જેનો એઓ મહેરબાનીપૂર્વક સ્વીકાર કરે છે અને પછી એક પોતાને માટે ભરે છે. સાંઢવીરની માતા શિવાસ રિગલની બોટલ તરફ કતરાતી કતરાતી સરકે છે. સાંઢવીરની પત્ની એની માતાના અપ્રમાણિક અભિગમની ફિલ્મ ઉતારે છે. બિશપ અને સાંઢવીર વ્હીસ્કી અને મનોવિશ્લેષણની ચર્ચાઓ કરે છે. સાંઢવીરની માતા બોટલના મોં પર પોતાનો હાથ રાખે છે. સાંઢવીર એકાએક પોતાની માના વાળ માટે મિથ્યા આંચકી મારે છે. પોતાની માતાના વાળ! એ ચૂકી જાય છે અને માતા ઉતાવળે પગલે ખણ્ડના એક ખુણામાં દોડી જાય છે, બોટલ પકડીને. સાંઢવીર એક સુખદ તલવાર, પથારીમાંની હજી અરધોએક ડઝનમાંની, કાઢે છે. જિપ્સીઓની રાણી પ્રવેશે છે.

રાણી સાંઢવીર પ્રતિ ઉતાવળે દોડી જાય છે, ખણ્ડમાંથી પસાર થતી રાણીના ઝભ્ભામાથી સૂકા ઘાસના ઝીણા લચ્છા ખરતા હોય છે. 'ઘા ખોલી નાખો!' એ બરાડે છે. 'ઘા, ઘા, ઘા!' સાંઢવીર ભડકી જાય છે. બિશપ કઠોરતાપૂર્વક બેસી રહે છે. એમના અનુચરો ખળભળી ગયા છે ને કાનમાં ગુસપુસ કરે છે. સાંઢવીરની માતા શિવાસ રિગલનો મોટો ઘૂંટ ભરે છે. જાણીતો ભાવિક અનુયાયી વિમાસે છે. સાંઢવીરની પત્ની પોતાના અધખુલા બ્લાઉઝમાંથી પોતાના સ્તન ભણી નીચું તાકી રહે છે. સાઢવીર ઝડપથી પલંગ પાસેના ટેબલના ખાના લગી પહોંચી જાય છે ને સિગાર માટેનું આખુંએ ખાનું બહાર ખેંચી કાઢે છે. સિગાર માટેના ખાનામાંથી એ, વર્ષો પૂર્વે ખૂબીથી અને ભાવપૂર્વક પોતે જે સાંઢ મારેલો તેનાં કાન અને પુચ્છ કાઢે છે. એને એ, રાણી સમક્ષ રજૂ કરતાં, પથારી પર પાથરી દે છે. કાન કશા લોહિયાળ પાકિટ જેવા છે, તો પુચ્છ કોઈ ચિરમૃત સંતના અસ્થિપાત્રમાથી ચોરેલા વાળને મળતું છે. "ના", રાણી કહે છે. તે સાંઢવીરના પગને જોરથી પકડી રાખે છે અને પાટા છોડવાનું શરૂ કરે છે. સાંઢવીર તિરસ્કારથી મો વાંકું કરે છે, પણ તાબે થાય છે. રાણી પોતાના કમરપટામાંથી એક તીક્ષ્ણ છરી ખેંચી કાઢે છે. સાંઢવીરની પત્ની વાયોલીન ઉપાડે છે અને વાલ્દેઝની ધૂન વગાડવાનું શરૂ કરે છે. રાણી ગોમાંસ વાનગીનો એક મોટો ટુકડો તફડાવી લે છે, જેને પોતે ઘા પર નમી હોય છે, ને ઘામાં ઊંડું તાકતી હોય છે તે દરમ્યાન, મોંમાં ઠાંસી દે છે, ને માણે છે. દરેક જણ ખચકાઈ જાય છે — સાંઢવીર, તેની માતા, તેની પત્ની, બિશપ, ભાવિક અનુયાયી, વ્યંઢળો,

મૂરખાઓ ને હજૂરિયાઓ. ખચકાઈ જવાનો એક આનન્દ. રાણી કહે છે, "હું ધા ઝંખું છું. 'આ'. એ મારો છે. ચાલો ઉપાડો." હાજર હતાં તે બધાં સાંઢવીરમાંથી મૂઠી મૂઠી ઉપાડે છે અને પોતાનાં મસ્તકની ઉપર ધરી રહે છે (એ ચીસો પાડે છે). પરન્તુ એક તોતિંગ કાળા સાંઢની આકૃતિ વડે બારણાનો માર્ગ 'બ્લોક' થઈ ગયો છે. સાંઢ રણકવા માંડે છે, કોઈ ટેલિફોનની માફક.

કથાસાહિત્યના રૂપરચનાલક્ષી વિવેચનની દિશામાં

વિલિયમ હેન્ડી/અનુ. : સુભાષ દવે

(૧)

નવ્ય વિવેચકોએ કાવ્યની તપાસ માટેની એક પદ્ધતિ પૂરી પાડી એ ખરું, પરંતુ એમનું ખરું પ્રદાન તો ઊર્મિકાવ્યોની અનિવાર્ય 'સંરચના'નો ખ્યાલ ઉપસાવી આપવામાં છે. કાવ્યના મૂળ સત્ત્વ વિશેની સમજ હોય તો એના પૃથક્કરણ અંગેની પદ્ધતિ આપોઆપ તદ્દન સ્વાભાવિક અને સહજ રીતે ઉપસે. રેન્ઝમની દૃષ્ટિએ કાવ્યનાં મૂળભૂત તત્ત્વો બે છે: "તાર્કિક સંરચના" અને "કૃતિનિષ્ઠ પોત". આ બે તત્ત્વોને ગૂંથી લઈ એણે કાવ્ય વિશે કહ્યું છે કે કાવ્ય "કૃતિનિષ્ઠ પોત" ધરાવતી એક "તાર્કિક સંરચના" છે. "તાર્કિક સંરચના" અને "કૃતિનિષ્ઠ પોત" આ બંને સંજ્ઞાઓથી એ શું સમજે છે, એ પણ એણે સ્પષ્ટ કર્યું છે. 'તાર્કિક સંરચના' નક્કી કરવા માટે કાવ્યગત તર્કનું વિધાન રચવું જોઈએ, એમ એણે કહ્યું છે. "કૃતિનિષ્ઠ પોત"ને એણે જુદું તારવ્યું છે. ગદ્યથી મુક્ત થવા માટેની કવિતાની જે પ્રયુક્તિઓ છે તેને "કૃતિનિષ્ઠ પોત"માં મહત્ત્વની ગણે છે.

કાવ્યનાં તાર્કિક અને અતાર્કિક એવાં બે તત્ત્વો વચ્ચે તારતમ્ય ઉપસાવતાં રેન્ઝમે કાવ્ય માટે કોઈ મનસ્વી સંરચના ઘડી નથી. એણે પારખેલું તત્ત્વ, કાવ્યનું એક પ્રતીકાત્મક સંવિધાન લેખેનું પાયાનું તત્ત્વ છે. એણે આ સિદ્ધાંતની પ્રતિષ્ઠા માટે હેગેલ અને કાન્ટનો આધાર લીધો છે. "Criticism as Pure Speculation" નામના નિબંધમાં એણે કહ્યું છે કે 'જ્ઞાનને સામગ્રીના સ્વાભાવિક અમૂર્ત પાસાં પૂરતું સીમિત નહિ, પરંતુ સર્વ પાસાંને સમાવિષ્ટ કરતું અને મૂર્ત વ્યાપ્તિ ધરાવતું ગણીને હેગેલ વાસ્તવવાદ

માટે સૌથી રૂડી એવી છૂટછાટ આપતો હોય તેમ લાગે છે. જોકે મૂર્તતાની વિભાવના હેગેલે સ્પષ્ટ કરી નથી. સર્વસામાન્યતા નિર્દેશવી અને એને ઉપસાવવામાં સહાયક થવાની એક પ્રક્રિયાના અંશ રૂપે જ હંમેશા મૂર્તતાને એણે રજૂ કરી છે. કલાકૃતિ તેમ જ તેની બધી જ સામગ્રીને એક નિયામક "ખ્યાલ"ના રૂપમાં રસાયન પામેલી એણે જોઈ અને વર્ણવી છે.[1] પરંતુ કૃતિમાં બે અંતિમ તત્ત્વો કહી શકાય એવાં તત્ત્વોને એ ઓળખાવી તો શક્યો જ છે. વળી, આ બે તત્ત્વોનો સમન્વય કરવો એ જ ખરી કેન્દ્રવર્તી રસાનુભવની સમસ્યા છે, એમ પણ એણે સૂચવ્યું છે.

'ઑંટોલોજિકલ વિવેચન'ની સંજ્ઞા વડે રૅન્સમ જે સૂચવવા માગે છે તે આ રીતે સમજાવી શકાય : કલાનાં પ્રતીકોમાં આખરે તો "બે અંતિમ તત્ત્વો" રહે છે અને આ બે તત્ત્વો વચ્ચેનો સમન્વય સિદ્ધ કરવો તે કલામીમાંસાનો મહત્ત્વનો પ્રશ્ન છે. પ્રત્યેક કલાકૃતિ, પછી તે ગમે તે માધ્યમમાં હોય, વિલક્ષણ રીતે બે પાસાં ધરાવે છે : એક સર્વસામાન્ય (universal) અને બીજું વિશિષ્ટ (particular). સર્વસામાન્ય સ્વરૂપ કૃતિની વિભાવનાને શક્ય બનાવે છે અને વિશિષ્ટ સ્વરૂપ અર્થને ઇન્દ્રિયગોચર કરી આપે છે. એમાં વિભાવના કરતાં અનેક ગણી અર્થસમૃદ્ધિ હોય છે.

જર્મન ફિલસૂફ કાન્ટના સૌન્દર્યશાસ્ત્ર સાથે પોતાની વિચારણા મૂકીને પણ રૅન્સમે એક તારતમ્ય કાઢ્યું છે. "Poetry : A Note in Ontology" એ શીર્ષક હેઠળ એણે લખેલા એક મહત્ત્વના નિબંધમાં આ ચર્ચા આવે છે. કાવ્ય જેના પર કદાચિત ભાર મૂકે એ વિષયવસ્તુના મૂળભૂત પ્રકારો, "સામગ્રીઓ" અને "વિચારો", વિશે એ વાત કરે છે. સામગ્રીઓનું પ્રતિનિધાન કરતાં પ્રતીકો અને વિચારોનું પ્રતિનિધાન કરતાં પ્રતીકો બંને વચ્ચે

---

૧. હેગેલનો આધાર લઈને રૅન્સમ જે સૂચવવા માગે છે તેનું તારણ આ છે : કલામાં universal અને concrete એ બેનો સમન્વય થતો હોય છે. ફિલસૂફીની વિભાવનાઓમાં આવી વ્યાપક પ્રયોજનીયતા હોય છે, પણ એમાં મૂર્તતા કે વિશિષ્ટતા હોતી નથી. ...દરેક કલાકૃતિમાં universal કહી શકાય એવું તત્ત્વ હોય છે. એ અનુભવનું સાધારણીકૃત રૂપ છે. પણ આ ઉપરાંત એમાં કશુંક મૂર્ત અને વિશિષ્ટ તત્ત્વ પણ હોય છે. આ તત્ત્વને કારણે આપણો અનુભવ પેલા universal તત્ત્વના બોધથી કંઈક વિશેષની ઉપલબ્ધિ કરાવે છે. આમ વિભાવનાને ફિલસૂફી ઓળખાવે છે, પણ કલામાં એ વિભાવનાના બોધ ઉપરાંત કશાક વિશેષની અનુભૂતિ થાય છે, ને તે એમાં રહેલી મૂર્તતા, ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષતા કે સંવેદ્યતાને કારણે.

૯ ઑગસ્ટ જુલાઈ ૭૯

પાયાનો ભેદ છે. નિબંધના આરંભમાં જ એણે જણાવ્યું છે કે : કાવ્ય-કાવ્ય વચ્ચેનો ભેદ વસ્તુવિષય (એટલે કે સામગ્રી અને વિચાર)ના સંદર્ભમાં થઈ શકે. અને વસ્તુવિષય પરત્વેનો ભેદ તેના પદાર્થતત્ત્વ–સત્–ત્વ–ના સંદર્ભમાં થઈ શકે. ભેદ વિશેની આ વિચારણામાંથી આજે ઑન્ટોલોજિકલ પૃથક્કરણની પદ્ધતિનો એક ઉત્તમ નવો પ્રકાર આપણને મળે છે. કાન્ટને, કદાચ, આવો જ અભિગમ અભિપ્રેત હતો.

કાન્ટ "સમજશક્તિ" અને "કલ્પનાશક્તિ" વચ્ચે વિવેક કરી બતાવે છે. "સમજ"ને, એ, પૃથક્કરણ માટે પદાર્થને વિભાવના રૂપે ઘટાવનારી ચિત્તશક્તિ રૂપે ઓળખાવે છે અને "કલ્પના"ને પદાર્થને તેના મૂળ સ્વરૂપમાં જાણી શકાય તે માટે તેને તાર્કિક રૂપથી વિકૃત કર્યા વિના ઇન્દ્રિયગોચરતા અર્પતી ચિત્તશક્તિ તરીકે ગણાવે છે. (અહીં કાન્ટ એમ સમજાવવા માગે છે કે "સમજશક્તિ" જ્ઞેય પદાર્થને વિભાવના રૂપે અવતારીને એના વર્ગીકરણને શકય બનાવે છે, જ્યારે "કલ્પનાશક્તિ" એના મૂર્ત રૂપને જાળવી રાખે છે, એનું તાર્કિક હીનીકરણ એમાં થતું નથી.) મૂલ્યાંકનના બે સ્વરૂપોથી દર્શાવાતા વસ્તુના પ્રકારો પદાર્થનિષ્ઠ દૃષ્ટિએ વિલક્ષણ છે, એમ કાન્ટનું દૃઢપણે માનવું હતું.

કાન્ટની આ દૃઢ માન્યતાનો પડઘો આધુનિક વિવેચનામાં સંભળાય છે. રેન્ઝમના "The World's Body" પુસ્તકના છેલ્લા પ્રકરણ "Wanted : An Ontological Critic"ના સંદર્ભમાં આ વાત સ્પષ્ટ થશે. રેન્ઝમને જે અભિપ્રેત છે, તે સ્પષ્ટ છે : એ એવા વિવેચકની અપેક્ષા રાખે છે કે જે વ્યાવર્તકપણે કલાસૌન્દર્યના મૂલ્યાંકન લેખે સાહિત્ય કલાકૃતિની મૂળભૂત સંરચનાથી અભિન્ન રહીને કૃતિ પરત્વે અભિગમ આચરે આ પ્રકારનું મૂલ્યાંકન અનુભૂતિના પોતને સઘન મૂર્તતા અર્પે અને એ રીતે તાર્કિક મૂલ્યાંકનની શક્તિને વટાવી પણ જાય.

રેન્ઝમની વિવેચન પ્રવૃત્તિનો આધાર કાવ્યની પદાર્થનિષ્ઠ સંરચનાનો એનો સિદ્ધાંત છે. પોતાના સિદ્ધાંતનો વિનિયોગ એ જે રીતે કરે છે તેની પ્રક્રિયાનાં સોપાનોનું તારણ આ પ્રમાણે આપી શકાય :

૧. પ્રત્યેક કાવ્યમાં અર્થક્ષમ સામગ્રી, તર્ક કે વસ્તુગ્રથન હોય છે.

૨. વિવેચન માટેની મહત્ત્વની વિચારણા કૃતિના ગદ્યાર્થમાં નથી, પરંતુ કાવ્યકૃતિનું "પોત" તપાસવું એમાં છે.

૩. કૃતિનું પોત કૃતિની રૂપરચનામાં રહેલું છે. અર્થનું સઘન નિરૂપણ અથવા તો અર્થની સઘન મૂર્તતા સિદ્ધ કરવા માટે પ્રયોજાતી કલા–પ્રયુક્તિઓ વડે જ કૃતિનું પોત રચાતું હોય છે. આધુનિક વિવેચનના વિવિધ સંપ્રદાયો દ્વારા અર્થને મૂર્ત સ્વરૂપ આપવા માટેની જે કેટલીક સામાન્ય પ્રયુક્તિઓ – પ્રતીક, કલ્પન, વિરોધાભાસ, સંદિગ્ધતા, કટાક્ષ અથવા વ્યંગ, પુરાકલ્પન, કાકુ આદિ – પર વિશેષ ભાર મૂકાયો છે તેમનો કૃતિના "પોત"માં સમાવેશ થાય છે.

૪. વિવેચનની પ્રક્રિયા એટલે આ રૂપરચનાલક્ષી પ્રયુક્તિઓનું સૂક્ષ્મ પૃથક્કરણ કેમ જે ભાષાના વિશિષ્ટ ઉપયોગને કારણે જ આકાર દ્વારા સાહિત્યકલા એક અપૂર્વ પ્રકારનું જ્ઞાન બની રહે છે.

૫. સૂક્ષ્મ પૃથક્કરણ માટે ત્રણ અપેક્ષાઓ રહે છે: કૃતિનું "પુનઃસર્જન" કરવાની સંવેદનશીલતા ["પુનઃસર્જન" "(re-create)" સંજ્ઞા વિવેચન પ્રક્રિયાની પ્રસ્થાન–ક્રિયા માટે થીયોડોર એમ ગ્રીને પ્રયોજી હતી]. કૃતિના મૂર્ત રૂપને અનુભવવામાં કૃતિનું "પુનઃસર્જન" કરવાની સંવેદનશીલતા પ્રગટી રહે છે. આવી સંવેદનશીલતા એ પ્રથમ અપેક્ષા છે. કોઈ પણ પ્રકારની વિવેચનાત્મક પૂર્વવિચારણાઓ લાવ્યા સિવાય કૃતિની રૂપરચના દ્વારા જ તેના અર્થને પ્રગટ થવા દેવો જોઈએ, એવી એક પ્રકારની નમ્રતાનો ગુણ વિવેચકમાં હોવો જોઈએ, આ છે બીજી અપેક્ષા. વિવેચનનું સાહસ હંમેશાં એક શોધ માટેનું છે અર્થાત્ કે વિવેચન એ એક શોધ કે આવિષ્કાર છે એવી એક પ્રકારની સભાનતા હોવી, એ ત્રીજી અપેક્ષા છે.

(૨)

કાવ્યથી વાર્તા તરફની ગતિ એ પ્રકારમાં જુદી નથી. ચિત્રકલાની જેમ ઊર્મિકાવ્ય સર્વથા મૂર્ત રૂપને અથવા અનુભૂતિના પોતને આલેખતી મનુષ્યની પોતાના વિશ્વને સઘન મૂર્તતા અર્પવાની શક્તિને પ્રમાણિત કરે છે. કથાકૃતિ આ બધું સિદ્ધ કરે છે; પરંતુ એ સાથે એમાં એક નવું પરિમાણ ઉમેરાય છે; સમયના સંદર્ભમાં પોતાના અનુભવને અનુભવવાની મનુષ્યની શક્તિને પણ એ પ્રમાણિત કરે છે. સ્થૂળ દૃષ્ટિએ કથાકૃતિ ઊર્મિકાવ્ય કરતાં તદ્દન જુદી લાગે. કથાનો સંબંધ છે એક વિશિષ્ટ વિશ્વ સાથે અને વિશિષ્ટ પાત્રો સાથે. દૃશ્યશ્રેણી દ્વારા એની રજૂઆત થતી હોય છે અને મુખ્ય કાર્ય નિષ્પન્ન

થતું આવે છે. એમ છતાં કથાની આવશ્યક સંરચના – રેન્સમના શબ્દોમાં કહીએ તો પદાર્થનિષ્ઠ સંરચના – તત્ત્વતઃ કાવ્યના જેવી જ છે.

કથાની પદાર્થનિષ્ઠ સંરચનામાં કથાને 'મૂર્તતા' અર્પનાર ઘટકોમાં સૌથી પાયાનું ઘટક છે દૃશ્ય. સજીવ પાત્રચિત્રણ, ક્રિયાવિશ્વનું સજીવ વર્ણન જેવાં મૂર્તતા માટેનાં અન્ય તત્ત્વો કથાકૃતિમાં અનેક હોઈ શકે; પરંતુ કથાને એક અપૂર્વ સ્વરૂપ લેખે વિશેષ વ્યાવર્તકતા અર્પતું કોઈ એકમ હોય તો તે છે દૃશ્યશ્રેણી રૂપે એમાં રચાતું અનુભવતું રૂપ. કથામાં 'દૃશ્ય' અને કાવ્યમાં 'કલ્પન'નાં કાર્ય સરખાં છે. પદાર્થનિષ્ઠ વિચારણાની દૃષ્ટિએ દૃશ્ય અને કલ્પનનાં લક્ષણ સમાન છે : ૧. બંનેમાં કશીક વસ્તુ વિશેના કથનને બદલે એનું પ્રત્યક્ષીકરણ હોય છે. ૨. બંનેમાં અનેક અર્થોને સમાવિષ્ટ કરે એવી એક સુગ્રથિત ઇષ્ટાર્થમાં ઢાળવાની સંરચના હોય છે. ૩. અનુભવનું પોત રચવું એ બંને પાસેની અપેક્ષા હોય છે. ૪. બંને ઇન્દ્રિયબોધ કરાવે છે, અમૂર્ત ખ્યાલોનો બોધ નહિ. ૫. બંનેમાં વિભાવનાથી વિશેષ અર્થક્ષમતા હોઈ વિભાવનાથી એક રીતે ચઢિયાતાં છે. આમ કથાનું આ દૃશ્ય તત્ત્વ કથાલેખકનો સર્જકપુરુષાર્થ (ટી. એસ. એલિયટે જેને "transmuting ideas into sensations" કહીને ઓળખાવ્યો છે) છે. કવિની સર્જકશક્તિની પ્રતીતિ માટે એની કલ્પન નિર્માણ શક્તિનું જે મહત્ત્વ છે, એવું જ કથાસાહિત્યમાં દૃશ્યનિર્માણનું આથી મહત્ત્વ છે. સ્ટીવન સ્પેન્ડર પણ ઑંટોલોજિકલ વિચારણાનો પુરસ્કર્તા હતો. 'The Making of a Poem'માં એ લખે છે : 'કાવ્યનું એ એક ભયંકર આહ્વાન છે. કલ્પનોનું કંઈ તર્કશાસ્ત્ર હું વિચારી શકું ખરો ? મેં લખવા ઇચ્છેલી કોઈ કવિતા વિશે અહીં સમજાવવું કેટલું સહેલું છે ? પરંતુ એ લખવાનું કેટલું અઘરું બને ? કારણ કે લખવું એટલે આ બધા વિચારો કે જે અહીં તો માત્ર અમૂર્ત ખ્યાલો છે તેમના કલ્પનોત્થ અનુભવની પ્રક્રિયામાંથી મારે ગુજરવું એવો અર્થ થાય ...

આ પરિચ્છેદમાં સ્પેન્ડરની ઑંટોલોજિકલ વિચારણા જોઈ શકાય તેમ છે. પરિચ્છેદના પ્રથમ વાક્યમાં જ્યાં "કાવ્ય" શબ્દ પ્રયોજાયો છે ત્યાં "કથા" શબ્દ મૂકીએ અને બીજા વાક્યમાં જ્યાં "કલ્પન" શબ્દ છે ત્યાં "દૃશ્યો" શબ્દ મૂકીએ તો પરિચ્છેદનું સમગ્ર વક્તવ્ય કથાના સંદર્ભમાં ' પણ તેવું જ યથાર્થ બની રહે છે. હું અલબત્ત, અહીં "કલ્પનો" અને "દૃશ્યો"ની કાવ્યમાં અને નવલકથામાં પ્રતીત થતી સાદૃશ્યમૂલક અને સમાનગુણધર્મી કામગીરી સૂચવવા માગું છું.

ઉપર નિર્દિષ્ટ પરિચ્છેદમાં સ્પેન્ડરે જે નિરીક્ષણ કર્યું છે એના સંદર્ભમાં ટી. એસ. એલિયટનું આ વિધાન યાદ આવે: "કલ્પનાનું તર્કશાસ્ત્ર હોય છે તેમ જ ખ્યાલોનું પણ તર્કશાસ્ત્ર હોય છે." અહીં પણ હું જે સૂચવવા માગું છું તે એ જ છે કે સર્જન અને પુનર્સર્જન (વિવેચનાત્મક) ઉભય દૃષ્ટિએ કથા કાવ્યના જેવી જ પદાર્થનિષ્ઠ સંરચના ધરાવે છે. સર્જક, પોતાની કલ્પનરચનાશકિતમાંથી ઉદ્ભવતી તર્કબુદ્ધિના યોગે પોતે રચેલાં દૃશ્યોનું, "તર્કશાસ્ત્ર વિચારી કાઢવું જોઈએ." પોતાના રોજિન્દા અનુભવની સદૃશ એક પ્રતીકાત્મક અનુભવની ભાત – પૃથક્ પૃથક્ દૃશ્યોનું સુવિકસિત ગૂંફન –ની સમ્મુખ વાચક મૂકાય છે; પોતાના રોજિન્દા અનુભવની જેમ આ પ્રતીકાત્મક કલાસૃષ્ટિ પૂર્ણપણે ગ્રહણક્ષમ બની રહેશે, એવી અપેક્ષાએ એ એને આસ્વાદે છે. પરંતુ હકીકતમાં તો એ ઘણી વધારે અપેક્ષા રાખતો હોય છે. નવલકથામાં વ્યવહારથી કંઈક વિશેષ નિષ્પન્ન થતું હોય છે. કથાકૃતિમાં સુગ્રથિત થયેલી દૃશ્યશ્રેણી આપણા અનુભવ કરતાં સવિશેષ અર્થપૂર્ણ ભાત રચે છે. એનું કારણ એ છે કે એ અર્થપૂર્ણ ભાત અનુભવનું એક પ્રતિનિધાન માત્ર નથી, પરંતુ અનુભવ વિશેનું એ એક 'મૂલ્યાંકન' પણ બનતું હોય છે.

વળી, બહુધા કવિતાની સમજ માટે પ્રયોજાતી ટી. એસ. એલિયટની સુપ્રસિદ્ધ વસ્તુનિષ્ઠ પ્રતિરૂપ (objective correlative)ની વિભાવના કથા-સાહિત્યની સમજ માટે પણ એટલી જ ઉપકારક બને તેમ છે. હકીકતમાં તો એક નાટ્યકૃતિની ચકાસણી વખતે એલિયટને આ વિચાર ઉદ્ભવ્યો હતો. આ સૂચવે છે કે આ સિદ્ધાન્તનો ઉપયોગ મૂળમાં તો કવિતા કરતાંય કથા-સાહિત્યની સાથે વિશેષ હતો. એલિયટની આ વિભાવના રેન્ઝમની ઑંટોલોજિકલ વિવેચનાનો જ અભિગમ સૂચવે છે. અને સાહિત્યકલાનાં બધાં સ્વરૂપોને સરખી યથાર્થતાથી લાગુ પાડી શકાય તેમ છે. એલિયટે લખ્યું છે: કળામાં લાગણીની અભિવ્યક્તિ કરવાનો એક જ માર્ગ છે, અને તે વસ્તુનિષ્ઠ પ્રતિરૂપની શોધ. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો પદાર્થોનો સમૂહ, પરિસ્થિતિ, પ્રસંગોની શૃંખલા જે કોઈ એક વિશિષ્ટ લાગણીનું સૂત્ર બની રહે; બહિર્તથ્યો એવી રીતે પ્રસ્તુત થયેલાં હોય કે એક સંવેદ્ય અનુભવ બની રહે અને લાગણીને સદ્ય પ્રદીપ્ત કરે.

રેન્ઝમની દૃષ્ટિએ, કદાચ, 'emotion' શબ્દની જગ્યાએ 'artistic meaning' શબ્દ વધુ યોગ્ય બની રહે; પરંતુ પરિચ્છેદમાંથી સ્ફુટ થતો ઑંટોલોજિકલ

વિચારણાનો આશય તો બંને રીતે એકસરખો જ રહે છે. પસંદ કરેલ કે "શોધેલ" "પદાર્થસમૂહ, પરિસ્થિતિ, પ્રસંગશૃંખલા"ના નિરૂપણથી જે એક રૂપ સર્જાય છે, તેને જ આપણે "દૃશ્ય" કહી શકીએ. કાવ્ય આવી કોઈ અપેક્ષા રાખતું નથી, પરંતુ, કાવ્ય, કથાસાહિત્યની જેમ ક્રિયાશીલ જીવન સાથે નિસ્બત ધરાવતું નથી; કાવ્ય એક શાંત અગતિશીલ જીવન છે. કથાકૃતિ એક ગતિશીલ જીવન છે, કેવળ સ્થળમાં નહિ, સમયમાં પણ અનુભવાતું જીવન.

એઝરા પાઉન્ડે કલ્પનની વ્યાખ્યા આપતાં કહ્યું છે કે કલ્પન "બૌદ્ધિક અને ઊર્મિમય સંકુલને સદ્ય પ્રત્યક્ષ કરી આપનારું એક તત્ત્વ છે. પાઉન્ડની આ વ્યાખ્યા પાયાના સાહિત્યિક ઘટક વિશેની સંરચનાવાદીની વ્યાખ્યાની જેવી છે. સર્જનાત્મક ગદ્યની વિશિષ્ટતા લેખે "પ્રત્યક્ષતા"નો નિર્દેશ એણે અહીં કર્યો છે. વિવરણાત્મક ગદ્ય (expository prose)ના વિભાવાત્મક ઘટકથી સર્જનાત્મક ગદ્યના આ કલા ઘટકને એણે અહીં જુદું તારવી બતાવ્યું છે. અને આમ અહીં આપણને પદાર્થલક્ષી વિચારણાનું જ પૂર્વ–અનુસંધાન મળે છે. પાઉન્ડ માત્ર કોઈ એક કલ્પન– કાવ્યમાં રચાતાં અનેક કલ્પનોમાંનું કોઈ એક –ની વ્યાખ્યા આપતો નહોતો પરંતુ સમગ્ર કવિતાને પણ તે એક કલ્પન જ ગણતો હતો, એ વાતને યાદ કરીએ તો કથાકૃતિના "દૃશ્ય" સાથે એનું સાદૃશ્ય આપણે રચી શકીએ. તુર્ત જ આપણને એઝરા પાઉન્ડની વ્યાખ્યા વ્યાપ ધરાવતી અને કાવ્ય પૂરતા સીમિત સંદર્ભ કરતાં વધારે પાયાની ઉપકારકતા બતાવતી જણાશે. એઝરા પાઉન્ડને અભિપ્રેત ઑંટોલૉજિકલ વિચારણાના સંદર્ભમાં દૃશ્ય પણ એક કલ્પન છે અને કાવ્યમાં કલ્પનની જે કામગીરી છે, તેવી જ કામગીરી કથાકૃતિમાં દૃશ્યની છે. હેમિંગ્વેની નવલકથાઓ કે નવલિકાઓના કોઈ પણ દૃશ્યની નિરૂપણ યોજનાનો વિચાર કરો. યુવાન હેમિંગ્વે પારિસમાં લેખન અંગેની તાલીમ લઈ રહ્યો હતો ત્યારે એના પર પાઉન્ડની મોટી અસર હતી, એથી મેં અહીં હેમિંગ્વેનું દૃષ્ટાંત પસંદ કર્યું છે. શેર્વુડ ઍન્ડરસન અને ગર્ટ્રુડ સ્ટાઈન એના સહકાર્યકરો અને શિક્ષકો હતા. તેઓના સબંધ વિશે મોલ્કામ કાઉલીએ હેમિંગ્વેની એક ટીકા નોંધી છે : "એઝરા પાઉન્ડ ઘણી વાર સાચો હોય અને જ્યારે એ ખોટો પડતો ત્યારે તે એટલો બધો ખોટો હોય કે એ વિશે તમને કોઈ શંકા ન રહે." સૂક્ષ્મતાથી આલેખાયેલાં એના દૃશ્યોમાં, પ્રત્યેક નિરૂપણ એકમનો સાર્થક ઉપયોગ કરવા માટે પ્રત્યેક પંક્તિની એની માવજતમાં લેખન એ 'શુદ્ધ બનવાની' એક પ્રક્રિયા છે, એ

બાબતના એના આગ્રહમાં હેમિંગ્વે ગદ્યકાવ્યો રચે છે. સાહિત્યકલામાં જન્મતા અભિવ્યક્તિવિષયક ગુણો સાથે જ એની હંમેશા નિસ્બત રહેતી. એઝરા પાઉન્ડનો બીજો શિષ્ય ટી. એસ. એલિયટ પણ આવી જાતના અભિવ્યક્તિવાદમાં જ માનતો હતો, એ સમાનતા વિશે પણ આપણું ધ્યાન ખેંચાયા વિના રહેતું નથી. બંને એમ માનતા હતા કે સાહિત્યકલામાં નિરૂપણ એકમો પોતે સક્રિય હોવાં જોઈએ. એઝરા પાઉન્ડ અર્થની તત્કાલ નિષ્પત્તિનો આગ્રહી હતો. આ અર્થની તત્કાલ નિષ્પત્તિમાં જ નિરૂપણ એકમોની સક્રિયતા હેમિંગ્વે અને ટી. એસ. એલિયટને અભિપ્રેત હતી.

હેમિંગ્વેની The Short Happy Life of Francis Macomber" વાર્તામાં આરંભનું દૃશ્ય વાર્તાકારની રચનારીતિની લાક્ષણિકતા સૂચવે છે. એઝરા પાઉન્ડના મતનું અહીં અનુકરણ થયેલું છે. અર્થ પ્રત્યક્ષક્ષમ અને સદ્ય નિષ્પન્ન બને છે :

હવે જમવાનો સમય હતો. ભોજન માટે બેસવા માટેનો તંબૂ તૈયાર હતો. તંબૂ ઘેરી લીલી પાંખનો હતો. તેમાં તેઓ બેઠાં હતાં. કશુંય જાણે બન્યું નથી, એવો તેમનો ડોળ હતો.

"તમે શું લેશો ? -- લીંબુનો રસ કે લેમન સ્કવોશ ?" મેકોમ્બરે પૂછ્યું.

"મારી પાસે ગિમ્લેટ છે." રોબર્ટ વિલ્સને તેને કહ્યું.

"હું ગિમ્લેટ પણ લઈશ, મારે કશુંક જોઈએ છે."

મેકોમ્બરની પત્ની બોલી. મેકોમ્બર સંમત થયો. "હા, એમ કરવા જેવું છે," "એને કહો, ત્રણ ગિમ્લેટ તૈયાર કરે."

રસોઈઆએ એ કામ શરૂ કરી દીધું હતું. કેનવાસની ઠંડક કોથળીઓમાંથી એણે શીશીઓ કાઢી હતી. તંબૂઓને છાંયડો ઢાળતા વૃક્ષોમાંથી વાતા પવનમાં કોથળીઓ ભીંજાયેલી હતી.

"તમને મારે શું આપવું જોઈતું હતું ?" મેકોમ્બરે પૂછ્યું.

"એક પાઉન્ડ ચાલશેને ?" વિલ્સને તેને પૂછ્યું "વેડફાય. એમ તો તું ઇચ્છતો નથી ને ?"

"મુખી વહેંચણી તો કરશે ખરો ને ?"

"ચોક્કસ, સંપૂર્ણપણે."

વાર્તામાં આવતાં દશ્યોને જો છૂટા પાડીએ તો અહીં પ્રથમ દશ્ય આપણને મળે. હેમિંગ્વેનાં લખાણોનો પ્રભાવ, એણે સર્જેલાં દશ્યો વચ્ચેની સૂક્ષ્મ ભેદરેખા પર સવિશેષ આધાર રાખે છે. ઉદાહરણ લેખે આના અનુસંધાનમાં આ પછીનું જ બીજું દશ્ય જુઓ. એમાં વર્તમાનમાંથી ભૂતકાળ તરફની ગતિ છે. સ્મૃતિ રૂપે ભૂતકાળનો અનુભવ મૂર્ત થાય છે. એથી વર્તમાન અનુભવની તત્ક્ષણતા તૂટે છે. પરિણામે જે કાકુમાં ઉદ્ગારો વહે તેથી એક પ્રકારે વિરોધનો અર્થ અહીં નિષ્પન્ન થાય છે. બીજું દશ્ય શરૂ થાય છે.

રસોઈઆઓ, ચાકરો, હમાલો અને ખાલપો – આ બધા ભેગા મળીને ફ્રાન્સિસ મેકોમ્બરને ખભે ઊંચકીને લઈ ગયા હતા. આ પ્રસંગે બંદૂકધારીઓએ કશોય ભાગ લીધો નહોતો.

કૃતિસમગ્રની અર્થનિષ્પત્તિમાં અનિવાર્ય કૃતિનો વસ્તુગત અર્થ, વલણ, સંબંધ જેવાં લક્ષણોને પ્રગટ કરવા માટે પ્રત્યેક દશ્ય સંરચનામાં ભાષાનું પ્રત્યેક ઘટક, સર્જનાત્મક બની રહે, એ રીતે પ્રવૃત્ત હોય છે. ઉદાહરણ લેખે જોઈએ તો આરંભના દશ્યમાં હેમિંગ્વેએ માત્ર એક ક્રિયાશીલ વિશ્વ અને તેમાં પ્રવૃત્ત પાત્રોને જ રજૂ કર્યાં નથી; પરંતુ પરિસ્થિતિની તંગદિલી, પાત્રોના પરસ્પર સંબંધ અને અગત્યનું સમગ્ર તથ્ય – વિષયવસ્તુની નિસ્બત જેટલી વૈયક્તિક માનવમૂલ્યો સાથે છે તેટલી ક્રિયા અને બનાવ સાથે નથી – પણ રજૂ કર્યાં છે.

એટલું તો નિઃશંક કે નાટકની કક્ષાએ વસ્તુલક્ષી નિરૂપણ નવલકથામાં દશ્યશ્રેણીના સંવિધાન દ્વારા શક્ય નથી. એમ છતાં આડાંઅવળાં વર્ણન, કથનસાર અને લેખકનાં નિદર્શનો આપતા પરિચ્છેદો ઉપલક દૃષ્ટિએ સર્જનેતર પરંતુ જો દશ્યશ્રેણીના અંગભૂત બનતા હોય ત્યારે તો એ સર્જનાત્મક લક્ષણોવાળા બની શકે છે.

(૩)

પદાર્થનિષ્ઠ વિચારણાની દૃષ્ટિએ દશ્ય એટલે રોજિન્દા જીવનની પ્રક્રિયામાં આપણે હકીકતમાં જે રીતે અનુભવના સાક્ષી બનીએ છીએ તેને એક આકાર આપવાની રીત. ઉત્તરોત્તર થતો પ્રત્યેક અનુભવ ભલે ગમે તેવો અપરિણામકારી હોય, એ વિશદ નિરૂપણ સાથેનો એક મુકાબલો બને છે. Adonis and the Alphabetમાં આલ્ડુઝ હક્સલી લખે છે કે આપણને ગમે કે ન ગમે, આપણે ઉભયજીવી પ્રાણી છીએ. અનુભવવિશ્વમાં અને વલણોના

વિશ્વમાં એક સાથે આપણે જીવીએ છીએ; પ્રકૃતિ, ઈશ્વર અને આપણા પોતાના પ્રત્યક્ષ જ્ઞાનના વિશ્વમાં અને આ પ્રાથમિક તથ્યો વિશેના શાબ્દિક જ્ઞાનયુક્ત અમૂર્ત વિશ્વમાં આપણે એક સાથે જીવીએ છીએ. બંને વિશ્વોનો સમર્થ ઉપયોગ કરવો એ જ મનુષ્ય લેખે આપણું કાર્ય છે.

વિજ્ઞાન આપણને માત્ર "ખ્યાલો" અને "જ્ઞાન" જ પૂરાં પાડતું નથી; અમૂર્ત માટેની મનુષ્યની સહજ પ્રેરણાને એક પ્રકારના પ્રતીકાત્મક સ્વરૂપ લેખે એ પ્રમાણિત પણ કરે છે. બીજી બાજુએ કલાઓ છે. એ આપણને આપણા જીવંત અનુભવનો એકાદ અંશ "પ્રકૃતિના પ્રત્યક્ષ જ્ઞાનનું વિશ્વ છે" એની સ્મૃતિ દેવડાવે છે. જ્ઞાનની સહજ પ્રેરણા – વૈયક્તિક મૂર્ત અનુભવને પ્રતીકાત્મક રૂપ આપવાની ઇચ્છા –ને કલાઓ પ્રમાણિત કરે છે.

અનુભવો નિત્ય બદલાતા રહે છે. રૂપ, રંગ અને અવાજ જેવાં માધ્યમો દ્વારા આપણી સંવેદનાઓના પ્રહારો ચાલ્યા કરે છે. એમાં આપણે કદાચ વ્યક્તિગત પ્રકટીકરણોમાં હોઈએ છીએ ખરા, પરંતુ નહીંવત્. અર્થાત્ કે તેમને "સમજવા" માટે આપણે ભાગ્યે જ પ્રયત્ન કરીએ છીએ. અનંત વૈવિધ્ય ધરાવતા આપણા નિરૂપણક્ષમ અનુભવો આપણે ભોગવતા જઈએ છીએ અને કદાચ અસંપ્રજ્ઞાત રીતે આપણે એની પૂરતી નોંધ લેતા હોઈએ છીએ, જેથી કરીને કશાક પ્રકારનાં સુવ્યવસ્થા અને અભિગમ આપણે રાખી શકીએ.

કથાસાહિત્ય વાંચીએ ત્યારે આવું કશુંક બનવું જોઈએ. અનુભવ શેનો છે અથવા એ વિશેની "સમજ" જ નહિ, પણ જીવનની પ્રક્રિયામાં એ જ્યારે અનુભવાય છે અને જે રીતે વાસ્તવમાં એ ઉઘડે છે તેનું વિશેષ સંબદ્ધ આલેખન કરવું અને એ રીતે એ એક પ્રતીકાત્મક રૂપ બન્યાનો આપણને અમુક અંશે સંતોષ આપવો એ કથાસાહિત્યની અપીલ છે.

જીવનની જેમ નવલકથામાં પણ એક દૃશ્યને બીજું દૃશ્ય અનુસરતું હોય છે. અહીં દૃશ્યોનું ગુંથન થયેલું હોય છે, અલબત્ત અસ્તવ્યસ્ત સ્વરૂપે નહિ; કારણ કે માનવહેતુ એમાં અનુસ્યૂત હોય છે. જોઈસની 'યુલીસીસ'માં પણ એકસૂત્રતાનો સિદ્ધાન્ત પ્રવર્તે છે. આ કૃતિનું અર્થપૂર્ણ વાચન જો આપણે કરવું હોય તો આ એકસૂત્રતાને આપણે સમજવી જ જોઈએ. અથવા ફોકનેરની 'ધ સાઉન્ડ એન્ડ ફ્યુરી' કૃતિમાં આવતા બેન્જીનું રોજિન્દુ અનુભવવિશ્વ રચતાં નિરુપણક્ષમ દૃશ્યો વિશે વિચારો : ૩૩ વર્ષનો મંદબુદ્ધિ

બેન્જી. વિષમ અનુભવોની ભરમારમાંથી જાણે ગુજરી રહ્યો છે. એ અનુભવો એનું એક સીમિત વિશ્વ રચે છે. એવું વિશ્વ જેનું પૃથક્કરણ કરવાની એનામાં પૂરતી સમજશક્તિ નથી; એની ચેતનામાં નોંધાયે જતા સતત બદલાયે જતા બનાવો અને તેના ઘાટને સંબદ્ધ કરવાની શક્તિ નથી. પરન્તુ ના, બેન્જીમાંય ખ્યાલો બાંધવાની થોડીક શક્તિ તો છે. નિખાલસ ભક્તિભાવથી જેને એ ચાહતો હતો એ બહેન કેડીની યાદ દેવડાવતા આ અનુભવો છે; અને એ સંદર્ભમાં અનિશ્ચિત રીતે પણ આ અનુભવો એના ચિત્તમાં એકાત્મકતા પામે છે. બેન્જીનાં પોતાનાં મૂલ્યોની સમજમાંથી આ એકાત્મકતા સ્વયં પ્રગટે છે. બેન્જીમાં, ભલે સીમિત તો સીમિત, પણ સમસંવેદનશીલતાનો ગુણ છે. એક પુખ્ત વયના મંદબુદ્ધિ માનવ લેખેની બેન્જીની કરુણતાથી આપણે જો વાકેફ બનીએ તો કૃતિગત ક્રિયાનું કેન્દ્ર – બેન્જીની દૃષ્ટિએ વિશ્વ જોવું, એટલે કે અસંબદ્ધ પરિવર્તનશીલ અનુભવોની સંકુલ ભાત રૂપે વિશ્વને જોવું – એટલે કે બેન્જીની અસંબદ્ધ સ્મૃતિ અને બેન્જીને એક માણસ લેખે સ્વીકારનાર તેની એક બહેન માટેની એક ઝંખનાના અનુભવના સંબંધમાં સમગ્ર કૃતિ જોવાય તો તે અર્થસભર બની રહે.

સામાજિક દૃષ્ટિએ કેડી વેશ્યાજીવન તરફ ઢળેલી પતન પામેલી એક સ્ત્રી છે. કૃતિની આંતરિક દૃષ્ટિએ કેડી એક આદરણીય પાત્ર છે. બેન્જીનો માનવ લેખે સ્વીકાર કરનાર એ એક જ છે. ફક્ત કેડીને મન જ બેન્જી કેવળ એક ખ્યાલ નથી, પણ જીવન્ત વ્યક્તિ છે. આ રીતે અનુસ્યૂત થયેલો વાચક બેન્જીના અનુભવનો – બેન્જી પોતે જે રીતે જીવનપ્રસંગો અનુભવે છે તેનો – મુકાબલો કરે છે ત્યારે સમગ્ર રચના એક મહાન રહસ્ય ધરાવતી કથા બને છે.

કૃતિને અખંડતા અર્પતું સૂત્ર છે, પ્રેમ; બેન્જીનો કેડી પ્રત્યેનો પ્રેમ. બેન્જીનું એની બહેન કેડી માટેનું મૂલ્યાંકન અહીં વક્રોક્તિસભર સમર્થન પામ્યું છે. કૃતિગત અનુભવને આ ઘટના એક નવું પરિમાણ આપે છે. નવા આકારમાં નવું જ્ઞાન મળે છે; કારણ કે ફોકનેરે સર્જેલા આ કથાસ્વરૂપ દ્વારા આપણે બેન્જીએ પોતાની બહેનના કરેલા મૂલ્યાંકનની યોગ્યતાથી વાકેફ બનીએ છીએ. બેન્જીનાં મૂલ્યોની દૃષ્ટિએ જો કેડીને ન જોવાય તો કેડીનું સન્તપણું આપણે જાણી શકીએ જ નહિ.

કવિતાની જેમ કથાસાહિત્યમાં પણ આકાર એટલે અર્થનો આવિષ્કાર, નહિ કે વસ્તુ માટેનું માત્ર માળખું. રેન્સમની ઑન્ટોલોજિકલ વિચારણાની

દૃષ્ટિએ કોઈ પણ કૃતિ અનેક 'આકારો'ની બનેલી હોય છે: મોટા કે નાના સંરચનાગત, કલ્પનાવિષયક, નૈતિક એવા આકારો. બધા આકારો એક જ સત્ય પ્રમાણિત કરે છે કે મનુષ્ય પોતાનું જીવન બે રીતે અનુભવે છે: એક મૂર્ત રૂપે અને બીજું અમૂર્ત રૂપે. મૂર્ત રૂપનો અનુભવ મનુષ્ય તેની કલ્પનાશક્તિથી લે છે; અમૂર્ત રૂપનો અનુભવ તેની વિચારશક્તિથી લે છે. કાન્ટ અને કોલેરિજની આ વિચારણાને અભિપ્રેત અનિવાર્ય સત્ય આવા આકારો દ્વારા જ પ્રમાણિત થાય છે.

કથાસાહિત્યમાં તેમ જ કવિતામાં વિવેચનનો અભિગમ કેવો હોવો જોઈએ એનું સૂચન તેના પ્રતીકાત્મક સ્વ-રૂપને લક્ષમાં લેવાથી મળે છે. કથાસાહિત્યનો શક્તિવિશેષ તેના 'પોત'માં હોય છે, દૃશ્યોની રચના અને સંયોજનથી ઘડાતા આકારોમાં હોય છે. આ રીતે વિવેચન ચેતનાનો એક વ્યાપાર બને છે, દૃશ્યોમાં મૂર્ત થતા સંબદ્ધ અર્થને પ્રગટાવવાની પ્રવૃત્તિ બને છે. પાત્ર, ક્રિયા, વિશ્વ – આ બધું કવિતાની જેમ મૂર્ત રૂપ પામવું જોઈએ. પરંતુ કથાને અપ્રતીમ રૂપ આપનારું તત્ત્વ કયું ? જીવન્ત અનુભવને આપણે જે રીતે ભેટીએ છીએ, તેનું દૃશ્યશ્રેણી રૂપનું અનુકરણ. આવા વિશ્વને આપણે કશીક અખંડતા અર્પીએ છીએ, કયારેક અનુભવો પ્રત્યે પૂર્વાભિમુખ બની રહેવા માટે, કયારેક ચેતનામાંથી પસાર થતા બનાવોને અર્થ અને મૂલ્ય અર્પવા માટે પણ. પરંતુ જેમ જીવનમાં "નિરૂપણો"નું જ્ઞાન એ આપણા અનુભવના ખ્યાલને અપાતા એક અર્થપૂર્ણ તત્ત્વ સ્વરૂપથી અભિન્ન થવાની પ્રક્રિયા છે તેમ જ સાહિત્યિક "નિરૂપણો"નું જ્ઞાન પણ એ જ પ્રક્રિયાનું પુનરાવર્તન છે. કલા તેમ જ જીવનનું વિવેચન એટલે અનુભવ પછી આવેલી સંપ્રજ્ઞતા. નિરૂપિત અનુભવોમાં અર્થની શોધ કરવી એનું નામ જ વિવેચન.

યાસ્નાયા પોલિયાનાની મુલાકાત*

માર્ટિન ગ્રીન/અનુ. : કેતન મહેતા

મોસ્કોથી ટોલ્સ્ટોયના વતન યાસ્નાયા પોલિયાના જવા માટે મને ખૂબ જ તકલીફ પડી અને સારો એવો ખર્ચ પણ થયો. આ સ્થળ મોસ્કોથી દક્ષિણ દિશામાં ૧૩૦ માઇલ જેટલા અંતરે (તુલા પાસે) આવેલું છે. રશિયામાં મુસાફરી રસ્તામાં કરી શકાય પણ મુસાફરીને કંટાળાજનક બનાવી મૂકે તેવા સરકારી નીતિનિયમો છે અને તેમની અવગણના કરવી જોખમી કહેવાય. તુલા પાસે રાત ગાળવા માટે તમારી પાસે ખાસ વિસા જોઈએ. તમે ભલે ત્યાં દિવસે પહોંચી જાઓ તોપણ વિસા તો જોઈએ. રાજ્યની ટ્રાવેલ એજન્સીની મદદથી આ વિસા ઝડપથી અને સહેલાઈથી મળી જાય. જો તમે તમારા જોખમે જઈ પહોંચો તો કશું જોઈ ન પણ શકો. એટલે મારે માટે તો એ એજન્સીની શરતો માન્ય રાખવી એ જ વ્યાવહારિક માર્ગ હતો – ચકચકિત કાળી કાર, શોફર અને ભોમિયો. આ ખર્ચ એળે તો નહિ જાય ને ? (આ ખર્ચ ૧૦૦ રૂબલ અથવા ૧૫૦ ડોલર જેટલો થયો) આ રીતનો ખર્ચ કરવો ટોલ્સ્ટોયવાદી ગણાય ?

૧૯૭૮માં ટોલ્સ્ટોયના જન્મને દોઢ સો વર્ષ પૂરાં થયાં. જગતભરના પ્રશંસકોએ ટોલ્સ્ટોય જયંતી ઉજવી. વોરસો, વાનકુંવરમાં વિદ્દ્પરિષદો ભરાયાનું સાંભળ્યું; યુનેસ્કોએ પણ કાર્યક્રમ યોજ્યો; આ ઉપરાંત પણ કાર્યક્રમો યોજાયા હશે. ટોલ્સ્ટોયે તો આ સમારંભો માટે પોતાની અસંમતિ જ આપી હોત, આ અસંમતિ કોઈ પ્રખ્યાત માનવીના તરંગથી વિશેષ હોત. મોટે ભાગે તો ટોલ્સ્ટોયના ચાહકો 'વોર એન્ડ પીસ' તથા 'અના કેરેનિના'ના

* 'ધ અમેરિકન સ્કોલર' – વસંત, ૧૯૭૯ના અંકમાં પ્રગટ લેખનો ભાવાનુવાદ.

લેખકની જયંતી ઉજવી રહ્યા છે, ટોલ્સ્ટોયે તો આ બંને નવલકથાઓને પોતાના મરણના ઘણાં વર્ષ પહેલાં રદ કરી નાખી હતી. જીવનનાં અંતિમ ત્રીસ વર્ષ તે નીતિવાદી પયગંબર અને ધર્મગુરુ રહ્યા હતા. તેમણે જગતને માત્ર કલાકૃતિઓ જ નહીં પણ શાંતિ અને સાદાઈનો સિદ્ધાન્ત, અંગત અને સામાજિક જરૂરિયાતોનો ક્રમશઃ ઘટાડો કરવાનો સિદ્ધાન્ત ધર્યો હતો. ગાંધીજીની જેમ તેઓ પણ જીવનના વૈકલ્પિક માર્ગના સાચા જનક અને અદૃશ્ય નાયક રહ્યા હતા. ટોલ્સ્ટોયના કાર્યની સાચી ઉજવણી તેમના પર યોજાયેલા કોઈ પરિસંવાદોમાં નહીં પણ સીધૂક તથા અન્યત્ર આવેલા અહુશક્તિ કેન્દ્રો આગળ જોવા મળે.

ટોલ્સ્ટોયના વિદ્યાર્થીએ જો સીધૂક જવું જોઈએ તો ટોલ્સ્ટોય શીખવ-નારને યાસ્નાયા પોલિયાનાની મુલાકાતે જવા દેવો જોઈએ. ટોલ્સ્ટોય શીખવનાર પાસે, નાટ્યાત્મક અર્થમાં તાલીમ માગી લે છે. શિક્ષક પણ થોડે ઘણે અંશે ટોલ્સ્ટોય બનવું પડે – ટોલ્સ્ટોયનું વતન તેના અભ્યાસનું મુખ્ય કેન્દ્ર છે. તેમના ભૌતિક અસ્તિત્વનો એ ટકી રહેલો એક અંશ છે. એ મકાન અને જમીન તેના દામ્પત્ય જીવન માટે તથા સર્જક તરીકે તેમની કૃતિઓ માટે ખૂબ મહત્ત્વનાં હતાં. આ બંને (દામ્પત્ય જીવન અને સર્જન) પરસ્પર આધાર રાખતા હતા. ઘણી બધી રીતે યાસ્નાયા પોલિયાના ટોલ્સ્ટોયનું સર્જન હતું. ઈ. સ. ૧૮૪૭માં જ્યારે આ જાગીર વારસામાં મળી ત્યારે માત્ર ચોવીસ એકરનો ભાગ હતી અને ૧૮૮૦થી ૧૮૯૦ સુધીમાં તો એ જમીન ૯૬ એકર જેટલી થઈ ગઈ. તેમણે કહ્યું છે, 'મારા યાસ્નાયા પોલિયાના વિના રશિયાની કલ્પના, રશિયા સાથે મારા સંબંધની કલ્પના કરવી પણ મારે માટે મુશ્કેલ હતી. કદાચ યાસ્નાયા પોલિયાનાની અનુપસ્થિતિમાં મારા દેશને અખંડિત રાખનારા સામાન્ય નીતિનિયમોની કલ્પના કરી શક્યો હોત પણ મારા દેશને ગાંડાની જેમ ચાહી તો ન જ શકત.' જાગીરે ટોલ્સ્ટોય અને લેનિન વચ્ચે ભેદ પાડી આપ્યો? તેમના કહેવા પરથી તો આવો ભેદ વરતાઈ આવે. આ જાગીર તેમની અને રશિયાની વચ્ચે આવી. રશિયાનું દર્શન તેના દ્વારા તેમને થયું.

યાસ્નાયા પોલિયાનાએ માનવપ્રેમ દ્વારા ટોલ્સ્ટોય અને બીજા રશિયન લેખકો વચ્ચે જે ભેદ પાડી આપ્યો છે તે જોઈ શકાય છે. દોસ્તોએવ્સ્કી પાસે તો કશી જાગીર હતી નહીં; તુર્ગનેવ તો ભાગ્યે જ વતનમાં પગ વાળીને રહેતો હતો; ગોર્કીનો તો સમાજ જ જુદો હતો. (ગોર્કી જ્યારે પહેલી વખત ટોલ્સ્ટોયની મુલાકાતે આવ્યો ત્યારે યાસ્નાયા પોલિયાનાના દરવાજા એવા

બિહામણા લાગ્યા કે તે ત્યાંથી જતો જ રહ્યો હતો.) માત્ર ટૉલ્સ્ટૉયને જ જીવન જીવવા માટે અંગત જગતની સગવડ હતી, જગતનાં મોટાં શહેરો, સેંટ પિટર્સબર્ગથી પણ દૂર; આ જગતમાં તે પોતાનાં મૂલ્યો અને ઇચ્છા પ્રમાણે જીવન સર્જી શકે એમ હતા.

અમુક અર્થમાં આ જગત અંગત હતું. તુર્ગનેવના શબ્દોમાં યાસ્નાયા પોલિયાના સામાન્ય લોકોનો માળો હતું અને તેમના વિશિષ્ટાધિકારોથી આચ્છાદિત હતું. પણ સાથે સાથે આ જગત કુદરતી અને પ્રાણવાન હતું, તેમાં શ્રમ, પ્રયોગ, ભાવના, જીવનનું સર્જન પણ ભળેલાં હતાં એટલે આ વિશિષ્ટાધિકારો સર્જનાત્મક પરિસ્થિતિઓમાં રૂપાંતરિત થઈ ગયાં. આ ત્રિપાર્શ્વ કાચમાંથી ટૉલ્સ્ટૉયે રશિયાની ઝાંખી કરી.

અમે મૉસ્કોથી સાડા આઠ વાગ્યે ઉપડ્યા. હું, શોફર અને માયા – મારી ભોમિયણ, કારમાં હતા. માયા સંધિસાદી, પચાસેક વર્ષની, સોનેરી દાંતવાળી સ્ત્રી હતી. જીવનનો થાક તેના ચહેરા પર વરતાઈ આવતો હતો; વરાળના ગોટાની જેમ તેનામાંથી ક્રોધ અને હતાશા વ્યક્ત થયે જતા હતા. પણ તેને સારી એવી જાણકારી હતી. તે દિવસે જાગીર ખુલ્લી છે કે નહિ તેની ખાતરી પ્રવાસી-કેન્દ્ર પરથી તેણે કરી લીધી. તાજેતરમાં જ પ્રવાસીઓના એક જૂથને પાછા ફરવું પડ્યું હતું. તે દિવસે આમ તો તેને રજા હતી પણ યાસ્નાયા પોલિયાના પ્રત્યેના પ્રેમને કારણે સામે ચાલીને આ કામગીરી તેણે માગી લીધી હતી. માયા સૉલ્ટ વાટાઘાટો વિશે અને બ્રેઝેન્સ્કીનાં રશિયા વિરુદ્ધ ભાષણો વિશે અસ્વસ્થતાથી અને એકધારી રીતે વાતો કર્યા કરતી હતી. તેને યુદ્ધના ભયની બહુ જ ફિકર થયા કરતી હતી. છેલ્લા યુદ્ધમાં તેના કુટુંબના વીસ માણસો માર્યા ગયા હતા – દસ મહિનાના એક બાળકનું મગજ તેની માની હાજરીમાં બહાર કાઢવામાં આવ્યું હતું. જર્મનોને બર્બરક ગણીને ધિક્કારતી હતી અને ચીનાઓને ઝનૂની ગણીને તેમનાથી બીતી હતી. હું જે રશિયનોને મળ્યો છું તેમની જેમ તે પોતાની પ્રજાને ખૂબ જ માનવતાવાદી, માનવીય માનતી હતી.

મૉસ્કોમાં અમારી ભોમિયણ નેલીએ અમે મળતાવડા નથી એવો ઠપકો મિત્રની રૂએ આપ્યો હતો. મહાન વ્યક્તિઓની જેમ માત્ર મહાન દેશો જ ઉદાર થઈ શકે એમ તેણે જણાવ્યું હતું. 'દાખલા તરીકે બેલ્જિયમમાં કોઈ જમણી દિશાએ નજર કરે તો તે સરહદ જોશે, ડાબી બાજુએ નજર કરે તો સરહદ જોશે. હં...' ભલેને રશિયા અત્યારે બીજા નંબરનો દેશ હોય, થોડા જ

સમયમાં દુનિયાનો સૌથી મહાન દેશ બની જશે; કારણ કે તે વિકસતો દેશ છે (રશિયાનાં છાપાં ઉઘાડો તો વિકાસના કાર્યક્રમો જ જોવા મળે, ખાસ કરીને સાઇબેરિયામાં; વિશાળ બંધ, વિરાટ વીજળીમથકો, ટ્રક માટેનાં કારખાનાં, રાતોરાત ઊભાં થતાં શહેરો). નેલીથી વિરુદ્ધ માયા વધુ રૂઢિચુસ્ત અને માનવતાવાદી હતી. ટોલ્સ્ટોય વનસ્પતિ જગતને અને પ્રાણી જગતને ચાહતો હતો· એટલા માટે તે માયાને મન આદર્શ નાયક હતો; જેવી રીતે કેન્સર અંગેના સંશોધનમાં આંતરરાષ્ટ્રીય સહકાર જોવા મળે છે તેવી રીતે રાજકારણ-માં પણ હોવો જોઈએ એવી તેની માન્યતા હતી.

તે વાતો કરતાં તો થાકતી જ ન હતી, પણ હું, યાસ્નાયા પોલિયાના વિશે તેણે લાવી આપેલ પુસ્તક વાંચતો હતો એટલે તેણે અમારા શોફર યુરી સાથે વાતો કરવા માંડી; યુરી પહેલાં બોકસર હતો અને પછી તો તે ચેઇન સ્મોકર બની ગયો (આ બાબતમાં તેણે શિક્ષિક.ની જેમ રસ લીધો) રોડ પર જવા અને આવવા માટે એક એક જ માર્ગ હતો. દર સો રશિયનોમાં એકની પાસે જ કાર છે એવું મને કહેવામાં આવ્યું હતું. આ રોડ કોઝવે પ્રકારનો હતો, ખેતરો ભીનાં, ફળદ્રુપ હતાં. આખો પ્રદેશ સપાટ અને બંને બાજુએ ક્ષિતિજો સુધી વિસ્તરેલો હતો, માયાએ કહ્યું હતું તેમ, તે પ્રદેશ અમેરિકન લાગતો હતો.

અમે સાડા બારે તો આવી ગયા, દરવાજા પાસેની કાફેમાં ખાણું લીધું. આ દરવાજા ટોલ્સ્ટોયના દાદાએ બંધાવ્યા હતા, 'વોર એન્ડ પીસ'માં પ્રિન્સ બોલ્કોન્સ્કીનું પાત્ર તે તેના દાદા. આ મકાન બંધાવવાની શરૂઆત પણ તેમણે કરી હતી અને પૂરું કરાવ્યું હતું ટોલ્સ્ટોયના પિતાએ, આ જ નવલ-કથાનું નિકોલસ રોસ્ટોવ નામનું પાત્ર તે તેના પિતા. ટોલ્સ્ટોયે આ વિસ્તારમાં લગભગ ત્રણ હજાર એકર જમીન વારસામાં મેળવી હતી, બીજી પણ થોડી જમીન હતી; અત્યારે મ્યુઝિયમ પાસે ૯૬૦ એકર જમીન છે, તેમાંથી ૬૦૦ એકર જમીનમાં તો વૃક્ષો છે, મોટા ભાગનાં વૃક્ષ ટોલ્સ્ટોયે વાવ્યાં હતાં.

ખાણા વખતે મેનૂ તપાસવાનો માયાએ આગ્રહ રાખ્યો, બિલ પણ તપાસ્યું અને જે કંઈ વધ્યું હતું તે યુરી માટે. થોડું બહાર જોયેલા કૂતરા માટે લઈ લીધું. (તે પોતાના મકાનમાં કૂતરો, બિલાડી અને કબૂતર રાખતી હતી. આ કબૂતરને દરરોજ સવારે સારી રીતે ઉકાળેલું ઈંડું, લીંબુનો

પાવડર આપતી હતી.) અમે થોડી મિનિટો કૂતરાને પંપાળવામાં વિતાવી. પછી દરવાજા આગળના ટાવર પાસે આંટા માર્યા. બેઠા ઘાટના ચોરસ ટાવર લીલા ઘૂંટવાળા હતા. બ્યાસી વરસ દરમિયાન ટોલ્સ્ટોય આ દરવાજાઓમાંથી કેટકેટલા સ્વરૂપે પસાર થયા હશે?

ત્યાં એક સૈનિકે અમને કહ્યું – આજે જાગીર બંધ છે...તમારો વાંક... પ્રવાસીકેન્દ્રનો વાંક...મારો ઓછો વાંક છે...તમે મોસ્કો જાઓ અને ફરિયાદ કરો...માયાએ હવે પોતાની કામગીરી દેખાડી. આંખોમાં આંસુ, છાતી પર હાથ રાખીને તે તો માંડી રડવા – 'બોઝે મોઈ', 'સ્ટ્રામ્ન ડેલ...' તેની પાછળ પાછળ આંટા મારવા લાગી, મારી તરફ ઇશારો કરીને મારા હોદ્દા વિશે, લાંબી મુસાફરી વિશે રજૂઆત કરવા લાગી. પણ તેની કશી અસર ન થઈ. આ દરવાજાની અંદર અમારાથી પગ મૂકી ન શકાય (જોકે અમે જોયું તો ઘણા લોકો ત્યાં મેદાનમાં આંટા મારતા હતા, કોઈ પણ પ્રકારની મંજૂરીપત્ર વિના, તેઓ અરક્ષિત છીંડાઓમાંથી ઘૂસી ગયા હતા).

આજુબાજુ વૃક્ષોવાળા રસ્તે મેં આંટો માર્યો (૧૮૯૩માં સોન્યા ટોલ્સ્ટોયે જૂના બર્ચનાં વૃક્ષોને બદલે ફર વૃક્ષોનું વાવેતર કર્યું હતું) પણ હું એ મકાન જોઈ ન શક્યો. નાટાશા રોસ્ટોવના પ્રકારનો એ દિવસ હતો. લિલાક, એકેશા અને લિલિની મોસમ હતી; અમે કદાચ નાઈટીંગલનો ટહુકો પણ સાંભળ્યો. ટોલ્સ્ટોય હમેશાં તુર્ગનેવને કહેતા – સ્પાસ્કોયે (તુર્ગનેવનું વતન) કરતાં યાસ્નાયા પોલિયાના વધુ સુંદર છે.

આ તો ભયંકર નિરાશ કરી મૂકે એવી ઘટના. અણધારી કહેવાય પણ આવું ઘણી વખત બને છે. પ્રવાસીકેન્દ્રો આવી ભૂલો કરે છે. તેઓ નિરાશ થતી વ્યક્તિઓને જવાબદાર હોતાં નથી; તેઓ તો તેમના વહીવટી અમલદારોને જવાબદાર હોય છે; આ જ અમલદારશાહી. બધો મદાર ટોચ કક્ષાના અમલદારો પર. વ્યક્તિએ તો ધીરજ કેળવવી જ રહી. અથવા માયાની જેમ પોતાની વેદનાને મૂર્ત કરતાં અને અનેક ગણી વિસ્તારતાં શીખી લેવું જોઈએ.

પણ એટલામાં ત્યાં એક સ્ત્રી આવી. તેના હોદ્દા વિશે અમને કશી માહિતી છેવટ સુધી મળી જ નહિ. તેણે અમારી વાત સાંભળી અને પેલા સૈનિકને અમને જવા દેવા કહ્યું, અમારે મકાનમાં જઈને ખાસ સંમતિ માટે 'વેરા વાસિલીએવના'ને મળવાનું હતું. આ નામ અમારો

પાસપોર્ટ બની ગયેા. એક અધિકારીએ કાગળ પર લખી આપ્યું અને માયાએ પેાતાના હાથમાં આ કાગળ રાખી મૂકયેા, જે મળે તેને તે બતાવતી હતી.

અમારી કાર સુંદર રસ્તા પરથી સરકવા માંડી, આનું વર્ણન 'વેાર એન્ડ પીસ'માં કરવામાં આવ્યું છે. એ નવલકથામાં નેાકર તેનેા ખેાટેા ઉચ્ચાર કરે છે તેના પરથી ટાલ્સ્ટાય કુટુંબે તેનું નામ 'પ્રેાસ્પેકટ' પાડયું હતું. માયા બેાલવા લાગી : 'આવું વાતાવરણ... આવી શાંતિ... પેલા જંગલીઓએ આનેા ખાત્મેા બેાલાવ્યેા હેાત' (યુદ્ધ દરમ્યાન પિસ્તાળીસ દિવસ સુધી જર્મનેાએ યાસ્નાયા પેાલિયાનાનેા કબજો રાખ્યેા હતેા, ટાલ્સ્ટાયની કબરનેા દુરુપયેાગ કર્યો હતેા, પાછા ગયા ત્યારે મકાનમાં આગ ચાંપતા ગયા હતા). ખરેખર અહીં એક વાતાવરણ હતું, પણ ટાલ્સ્ટાયનું વલણ આ બાબતમાં સંદિગ્ધ હેાત. અમે કળાના, એક કુટુમ્બ પ્રણાલિકાના, અંગત જીવનના જગતમાં આવી ચઢયા, દરવાજા આગળ ઊભા રહેલા પેલા સૈનિકથી દૂર, ખૂબ જ દૂર. તે વિસરાઈ ગયેા, છતાં તે ત્યાં હતેા ખરેા.

લાક્ષણિક અર્થમાં જોવા જઈએ તેા તે ટોલ્સ્ટોયના સમયમાં પણ ત્યાં જ હતેા. મહાન પીટરના સમય પછી રશિયા લશ્કરી, આપખુદ અને અમલદારશાહીવાળું રાજ્ય હતું. આવી જાગીરેામાં રહેતા લેાકેા વિશિષ્ટાધિકારવાળા અને બહિષ્કૃત હતા. જો કેાઈ ઉમરાવ રાજ્યતંત્રમાં દાખલ થાય તેા તે આપખુદશાહીનેા ભાગ બની જતેા હતેા. બાકી તેા અને ખાસ કરીને જો તે 'બુદ્ધિજીવી' હેાય તેા તે આપખુદ તંત્ર અને તેની કામગીરીથી સાવ અતડેા રહેતેા હતેા.

૧૮૫૯થી ૧૮૬૨ સુધીના ગાળામાં જ્યારે ટોલ્સ્ટોયે યાસ્નાયા પેાલિયાનામાં તાલીમશાળા શરૂ કરી ત્યારે રાજ્યતંત્રને વહેમ આવ્યેા અને પ્રેસની શેાધ માટે આ આખા વિસ્તારની પેાલીસે તપાસ કરી હતી. આ કારણે ટોલ્સ્ટોય એટલા બધા ચિઢાઈ ગયા હતા કે ઇંગ્લેંડ જતા રહેવાનેા તેમણે નિર્ણય કર્યો હતેા. ત્યાર પછી તેા અવારનવાર રાજ્યતંત્રે અંગત જીવનમાં હમેશાં હસ્તક્ષેપ કર્યે રાખ્યેા છે. આ બંને વચ્ચેની સીમા બધે જ ભુંસાતી આવી છે. ટોલ્સ્ટોયે યાસ્નાયા પેાલિયાનામાં વસતા પેાતાના કુટુંબ માટે અને પેાતાની નવલકથાઓના વાચકેા માટે અંગત જીવનને વધારે સુંદર અને નૈતિક રીતે વધારે દઢ બનાવ્યું છે, પણ છેવટે તેા તેમણે પણ પેલી સીમા ઓળંગવી પડી, સૈનિકનેા સામનેા કરવેા પડ્યો. તેમણે આ કર્યું અને પરિણામે યાસ્નાયા

પોલિયાનાને પાછળ મૂકી દેવું પડ્યું. અમે જેમ જેમ આગળ વધતા ગયા તેમ તેમ અવાસ્તવિકતાના પ્રદેશમાં પ્રવેશતા ગયા.

આમ છતાં તે વાસ્તવિક હતું. વિશાળ હતું – કોઈ તેને સંપૂર્ણ કહી શકે. યાસ્નાયા પોલિયાનામાં કેટકેટલા અનુભવો સંચિત થયેલા છે. ટોલ્સ્ટોયની શૈશવની સ્મૃતિઓ, તેનો પ્રકૃતિપ્રેમ, ખેતીવાડી વિશેના તેના પ્રયોગો, શૈક્ષણિક પ્રયોગો, ગુલામોની મુક્તિ માટેના પ્રયત્નો, નવલકથાકાર તરીકેની સિદ્ધિઓ, લગ્ન, તેમનાં તેર સંતાનો – પ્રેમ, જન્મ, મરણ, કળા – આ બધું જ અહીં પ્રાપ્ત થયું હતું અને હજુ પણ તે અનુભવી શકાય છે.

ટોલ્સ્ટોય જ્યારે બે વરસના હતા ત્યારે તેમની મા મરી ગઈ હતી, સાત વરસ પછી તેમના પિતા મરણ પામ્યા. ટોલ્સ્ટોય અને તેમના ભાઈ-બહેનોને સગાંઓએ ઉછેર્યાં, ઈ. સ. ૧૮૪૭માં જ્યારે પૈતૃક સંપત્તિની વહેંચણી કરવામાં આવી ત્યારે ઓગણીસ વર્ષના ટોલ્સ્ટોયના ભાગે આ ઘર અને યાસ્નાયા પોલિયાનાની જાગીર આવ્યાં. કોકેસસમાં અને ફરી ક્રિમિયામાં લશ્કરી અધિકારી તરીકે તેણે સેવાઓ બજાવી હતી, પણ બીજાં સગાં-સંબંધીઓ જ્યાં રહેતાં હતાં ત્યાં મોસ્કો કે સેંટ પીટર્સબર્ગમાં ઠરીઠામ થવાનો ક્યારેય વિચાર આવ્યો ન હતો. લગ્ન થયું ત્યારે અઢાર વર્ષની નવોઢાને લઈને અહીં આવ્યા અને યાસ્નાયા પોલિયાનામાં રહ્યા, બાળકોના શિક્ષણ માટે મોસ્કોમાં ઘર રાખવાનો આગ્રહ તેમની પત્નીએ કર્યો ત્યાં સુધી તેઓ અહીં રહ્યા. તે પળથી પતિપત્ની વચ્ચે ખટરાગ શરૂ થયો.

આ જાગીરના વિકાસ માટે ટોલ્સ્ટોય પાસે હમેશાં કોઈ ને કોઈ યોજના હતી; વૃક્ષારોપણ, મધમાખી ઉછેર, ઘેટાં ઉછેર વગેરે. ચાળીસ વર્ષ સુધી ગામનાં બાળકો માટે તેમણે નિશાળ ચલાવી, રમતગમત અને ઉદાર શિસ્ત વડે તાલીમ આપી. અહીં રહીને તેમણે જે પાઠ્યપુસ્તકો લખ્યાં તે આખા રશિયામાં ભણાવાતાં હતાં.

છેવટે અમે એ મકાન આગળ આવી પહોંચ્યા, સાદી, પથ્થરની એ કલાસીકલ ઢબની ઇમારત હતી. આ મકાનના એક ભાગમાં ટોલ્સ્ટોયનો જન્મ થયો હતો. (લશ્કરની નોકરી દરમિયાન ટોલ્સ્ટોયે આ મકાનનો મુખ્ય ભાગ વેચી નાખ્યો હતો. પોતાની ઉચ્છૃંખલ અને જુગારની લતવાળી યુવાનીમાં ઘણી વખત પૈસાની જરૂર પડતી હતી.) કોઈએ અમારા ટકોરાનો જવાબ આપ્યો નહિ. વેરા વાસિલીએવ્ના ત્યાં હતી નહીં, તે ક્યાં હતી તે કહેનાર કોઈ ન

હતું. કોઈ પૂછપરછ કરે અને અમને કાઢી મૂકે તે પહેલાં અમે ટૉલ્સ્ટૉયની કબરની મુલાકાત લેવાનું નક્કી કર્યું. માયા બોલી : 'હાશ, હવે મને શાંતિ થઈ. હવે આપણે કબર જોઈ શકીશું. મારું હૃદય ધડકે છે પણ હવે આપણે શાંતિથી ચાલી શકીશું...મારું તો આવું...તમે સમજી શકો છો.' આ બબડાટ લગભગ તો મૌનના જેવો જ હતો.

ટૉલ્સ્ટૉયની કબર તેમના પૂર્વજો, પત્ની અને બાળકોની કબર આગળ નથી, તે બધાને બે માઈલ દૂર આવેલા એક ચર્ચના કબ્રસ્તાનમાં દાટવામાં આવ્યા હતા; ઈ. સ. ૧૯૦૧માં રશિયન ચર્ચે તેમનો બહિષ્કાર કર્યો હતો. પણ તેમણે જાગીરમાં કોઈ શિલાલેખ કે નકશીદાર તકતી વિના પોતાને દાટવાની ઇચ્છા પ્રગટ કરી હતી અને તેના કુટુંબીજનોએ આ ઇચ્છાને માન આપ્યું હતું. ઝાડ અને ઘાસ વચ્ચેની જમીનમાં તેમને દાટવામાં આવ્યા હતા. શરૂઆતમાં તો ખેડૂતો ત્યાં નાની લાકડીઓ રોપતા હતા અને ચમત્કારિક સંતોની સમાધિઓ આગળ ઇચ્છા પૂરી પાડવા કે સમસ્યાઓ લઈને જેવી રીતે લોકો આગળ આવતા હોય છે તેવી રીતે પત્રો લઈને આવતા હતા. આ કબર વૃદ્ધ ટૉલ્સ્ટૉયની સંપત્તિ; જ્યારે જાગીર ટૉલ્સ્ટૉયના કુટુંબીજનોની, અને યુવાન ટૉલ્સ્ટૉયની સંપત્તિ છે.

આ મકાન આગળથી દૂર ગયા અને બહાર આવેલા અખાડા પાસે આવ્યા. અંગકસરત માટેનું આ સ્થળ ટૉલ્સ્ટૉયની બીજી બાજુ વ્યક્ત કરે છે. શારીરિક સૌષ્ઠવ અને શારીરિક નિર્ભયતા હંમેશાં તેમને મન મહત્ત્વનાં હતાં (મરતાં સુધી ટેનિસ અને સાયકલ છોડયા ન હતાં), ત્યાં ટ્રેપેઝ, ચઢવા માટે પગથિયાં, 'ઘોડો' હતાં. છેક ૧૮૯૦માં, જ્યારે તેમની ઉંમર સાઠ ઉપરની હતી અને પવિત્રતામાં પ્રવેશ કર્યો હતો ત્યારે એક ફ્રેન્ચ મુલાકાતીનો પડકાર ઝીલી લીધો હતો. ટૉલ્સ્ટૉય હંમેશાં અવ્વલ રહેવા માગતા હતા, શ્રેષ્ઠત્વનો આગ્રહ ધરાવતા હતા, નાના નાના હુન્નરો (પગરખાં બનાવવા, ખેતી કરવી, કાપણી કરવી) અને આસ્તિકતાના પ્રયોગોમાં પણ જાણવાની અને સંપૂર્ણ બની જવાની, સંશોધનની અને પ્રભુત્વ મેળવવાની તથા બીજા બધાની જીવવાની રીતને અમુક વર્ગમાં મૂકી દેવાની મહત્ત્વાકાંક્ષા જોઈ શકાય છે. તેમની પત્નીએ કહ્યું હતું તે પ્રમાણે તે ગૌરવ અને અભિમાનનું મિશ્રણ હતા, ધર્મ-ભીરૂ બનવાથી જીવનનો એ માર્ગ તેઓ ત્યજી શક્યા ન હતા. તેમણે પોતાની ઇચ્છાઓને બીજે વાળી અને તેમની વચ્ચે વિરોધો ઊભા કર્યા. તેમની પત્ની

મહાન માનવી સાથે જીવી શકતી હતી પણ જે માનવી પોતાની મહાનતાનો અસ્વીકાર કરે તેની સાથે નહિ.

તેમની કબર મકાનથી પોણો કિ.મી. દૂર છે, અમારા માર્ગના દરેક વળાંકે તેમનાં લખાણોમાં આવતી કે તેમના કૌટુમ્બિક ઇતિહાસ સાથે સંકળાયેલી વિગતો જોવા મળી. વોરોંકો મેદાનોમાં વસંત ઋતુમાં ચારે બાજુએ ફાલતાં જંગલી ફૂલો જોયાં. Hadji Muradના પુરોવચનમાં તેમનું વર્ણન કરવામાં આવ્યું છે. (ડી. એચ. લોરેન્સની જેમ ટોલ્સ્ટોયને પણ જંગલી ફૂલનો શોખ હતો અને તેમને લગતી જાણકારી હતી). અમે બીજાં મેદાનો પણ જોયાં, 'અના કેરેનિના'માં જ્યાં લેવિન (વાસ્તવ જીવનમાં ટોલ્સ્ટોય) ખેડૂતોની સાથે ઘાસની કાપણી કરતો હતો તે મેદાનો. (તુર્ગનેવની ઝાડી તરીકે ઓળખાતું સ્થળ અમે જોયું, ત્યાં તુર્ગનેવ ટોલ્સ્ટોયની સાથે નિશાનબાજી કરતા હતા.) આ બધી કડીઓ અમને પ્રવાસપુસ્તકમાંથી મળી, પણ મોટા ભાગની કડીઓ ટોલ્સ્ટોય કુટુમ્બ પરમ્પરાએ પૂરી પાડી હતી. સોફિયા એન્ડ્રીવના આવી કૌટુમ્બિક કથાઓ ઘણી ઉપજાવી કાઢતી હતી, કૌટુમ્બિક જીવનની ઘટનાઓને નાટચાત્મક પણ બનાવતી હતી (ટોલ્સ્ટોયનું પણ એવું જ, તે જ્યાં સુધી એ નાટકમાં અવિશ્વાસ ધરાવતો થયો ત્યાં સુધી તેણે એ માણ્યું).

કબર સુંદર હતી. મેપલ, લાઈમ, બર્ચનાં વૃક્ષો બસો ફૂટ કરતાંય ઊંચાં દેખાતાં હતાં, ચારે બાજુ પથરાયેલી શાંતિમાં પક્ષીઓનાં કૂજન સાંભળી શકાતાં હતાં. ટેકરા પર આજુબાજુ કરતાં વધુ આછી અને વધુ ચળકતી લીલી બિછાત હતી. ચારે બાજુ ભેજ હતો, બિલાડીના ટોપ ઊગી નીકળેલા હતા અને અમારા પર મચ્છરોનાં ટોળાં તૂટી પડચાં. પાસે જ એક કોતર હતું. ટોલ્સ્ટોય બધા ભાઈઓ કરતાં નાના હતા, પાંચ વર્ષના તે હતા ત્યારે સૌથી મોટા નિકોલસે બીજાઓને કહ્યું હતું – મેં લીલી લાકડી પર માનવજાતિના સુખનું રહસ્ય કોતરી કાઢ્યું છે અને આ કોતરમાં દાટી દીધું છે. પછી બીજા ભાઈઓ તો એ રહસ્ય પામવા માટે તેની મરજી પ્રમાણે ઘણાં બધાં કામ કરવા લાગ્યા હતા. જીવનના અંતકાળે ટોલ્સ્ટોયે કહ્યું હતું. આવું રહસ્ય મળી આવશે એવી મને હજુ આશા છે. મને આ કોતર પાસે દાટજો, પણ જીવનની બીજી અવસ્થાઓ કરતાં પાંચ વર્ષની ઉમરે સત્યની સૌથી વધુ નિકટ હતો એવું ટોલ્સ્ટોયને લાગ્યા કરતું હતું. મોરાવિયનો વિશે આ ભાઈઓએ જે સાંભળ્યું હતું તેના પર આધાર રાખીને સજ્જન અને

નગ્ન બનવાની રમતો તેઓ રમતા હતા. યૌવન, લશ્કર, પ્રેમ અને લગ્ન, કળા અને રાજકારણ – આ બધાની ઉન્મત્તતા છેવટે તો શૈશવના આ અભિજ્ઞાન આગળ નિરસ બની ગઈ. એટલે તેની કબર દુન્યવી અનુભવોના નકાર અને આધ્યાત્મિકતાના સ્વીકાર રૂપ છે.

તટસ્થ રીતે જોતાં આ કબર ધરતી પરનાં બેત્રણ સર્વશ્રેષ્ઠ સ્થળોમાંની એક લાગે, તેને હાર્ડીની કુટીર સાથે કે યેટ્સની કબર સાથે સરખાવી શકાય. (ઉત્તર વિસ્તારની બર્ચની વનરાજિના સૌંદર્યનો વિચાર મને આવે છે; લોરેન્સના તાઓસના કે સેઝાંની એઇક્સના સૂર્યતેજથી પ્રકાશતી ભવ્યતા સાથે તમે એને સરખાવી ન શકો). ટોલ્સ્ટોયની કબર વિરુદ્ધનું ચિત્ર જોવું હોય તો રાજઘાટ – ત્યાં બધું જ આરસનું. ગાંધીજી સ્વતંત્ર ભારતના પિતા હતા એટલે તેમને પૂરેપૂરા દબદબાથી ત્યાં અગ્નિદાહ આપ્યો હતો. રાજકીય રીતે ટોલ્સ્ટોયનું મહત્ત્વ ન હતું, એટલે તેમને અનુરૂપ અન્તિમ નિદ્રાનું સ્થળ પ્રાપ્ત થયું.

મકાનની પાછળ અમારો પાસપોર્ટ બતાવતા બતાવતા એક બંધ બારી આગળથી પસાર થયાં. ત્યાં બે સ્ત્રીઓ માથાં નીચાં રાખીને કશું સીવતી હતી, ખાસ્સા એવા સમય સુધી એકબીજા સામે જોઈ રહેતી. માત્ર થોડા શબ્દોમાં જવાબ આપતી, ગરદન હલાવતી. પણ માયાના આગ્રહે તે બંનેને પરાસ્ત કરી. અમે બારણું ખુલે ત્યાં સુધી રાહ જોતા ઊભા રહ્યા તે વખતે આંખો મીંચીને માયા મારા કાનમાં બબડી : 'મારામાં આવી શક્તિ છે એની મને ખબર જ ન હતી.'

છેવટે સત્તાવાર મુલાકાત કરતાં વધુ સારી રીતે અમે ત્યાં દાખલ થયા (માયાએ આ પ્રકારની ખાતરી આપી). યાસ્નાયા પોલિયાના આમ જોવા જઈએ તો ગ્રામ્ય વિસ્તારમાં રહેતા કોઈ ઉમરાવના મકાન જેવું લાગે. ઇંગ્લેંડમાં આવાં મકાન ડઝનેક જોયાં છે. આવું મકાન લેખકો અને મોટા કુટુમ્બને અનુકૂળ નીવડે. સાદાઈ અને સગવડનો અસામાન્ય સુમેળ અહીં જોવા મળતો હતો. ભોજનખંડમાં મોટો પિયાનો હતો, તે પિયાનો પર રેચમેનિનઓફ, રુબીનસ્ટેઇન, ગોલ્ડનવેઝર જેવાએ સૂર છેડ્યા હતા, ક્યારેક ટોલ્સ્ટોય સાથે કે તેની પત્ની સાથે પણ સૂર પુરાવ્યા હશે.

મને સૌથી વધુ યાદ રહી ગયો કાઉન્ટેસ ટોલ્સ્ટોયનો ખંડ. (સોફિયા એન્ડ્રીએવ્ના બધી જ પરંપરાઓ સાચવી રાખતી હતી) તેના ખંડમાં તેના

કુટુંબીઓની, મિત્રોની ઢગલાબંધ તસવીરો હતી, તેણે પોતે પાડેલી પણ ઘણી બધી તસવીરો હતી. યુવાનીમાં જ મરણ પામનાર દીકરા ઈવાનની સ્મૃતિમાં એક ટેબલ સાચવીને મૂક્યું હતું. તસવીરો, સંગીત, સંતાનો, પતિ – આ તેનું જીવન, આ તેનો ધર્મ; તેમના નામે તેને જાણે જેહાદ જગવવાની, માલિકી-હક ભોગવવાની, અંકુશો રાખવાની, માગણીઓ કરવાની સંમતિ મળી ગઈ હતી.

ઈવાન પ્રતિભાશાળી હતો, પોતાનો આધ્યાત્મિક વારસો તે જાળવશે એવી ટોલ્સ્ટોયની માન્યતા હતી. ૧૮૯૨માં જ્યારે ટોલ્સ્ટોયે સંપત્તિનો ત્યાગ કરીને પોતાનાં સંતાનોમાં વહેંચી આપી ત્યારે યાસ્નાયા પોલિયાના ઈવાનને ફાળે ગયું હતું. ઈવાનના મરણે થોડા સમય માટે તેનાં માતાપિતાને ભેગા આણ્યા, પણ ઈવાન માટે બંનેને એકસરખી લાગણી હતી, એ ઈવાન જ ન રહ્યો એટલે તો બંને વચ્ચે અંતર કાયમ માટે પડી ગયું.

ઈ. સ. ૧૯૧૦ની એક રાતે પ્રતિમાઓવાળા ચેપલમાંથી સોફિયા એન્ડ્રીએવ્ના તેના પતિના ખંડમાં ચોરીછૂપીથી આવી ચઢી હતી, ટોલ્સ્ટોયે તેનાથી સંતાડીને રાખેલી ડાયરીઓ શોધવા ટેબલનાં ખાનાં ફંફોસી વળી હતી. તે તો પ્રેમની ઉચ્ચ પૂજારણ હતી એટલે પોતાના પતિને સંપૂર્ણપણે પામવા માગતી હતી. તે જાગી ગયો અને તેના આશ્ચર્ય વચ્ચે પત્નીને જોઈ; તે કશું બોલ્યો નહિ; તેમની વચ્ચે આવું તો ઘણું બન્યા કરતું હતું; પણ આ ઘટના અંતિમ હતી. તે પોતાના ખંડમાં ગઈ એટલે ઊભા થઈને ટોલ્સ્ટોયે પોતાની દીકરીને જગાડી, યાસ્નાયા પોલિયાનાનો ત્યાગ કર્યો અને ફરી કદી ત્યાં આવ્યો નહિ. બ્યાસી વર્ષની ઉંમરે રસ્તામાં જ તેનું મરણ થયું.

રસ્તામાં અમે એક તળાવ જોયું, સોફિયા એન્ડ્રીએવ્નાએ પોતાના પતિના ગૃહત્યાગના સમાચાર જાણ્યા ત્યારે તેમાં પડતું નાખ્યું. આ ભાવુક, લાગણીપ્રધાન સ્ત્રી પોતાની લાગણીઓને મોટું રૂપ આપી દેતી હતી. ટોલ્સ્ટોયની 'ઉષ્માહીનતાથી' (વાસ્તવમાં ટોલ્સ્ટોય પણ ખૂબ જ ભાવુક હતો) તે અકળાતી હતી. પાસે જ ગ્રીષ્મકુટીર હતી. અહીં ટોલ્સ્ટોયની માતા ('વૉર એન્ડ પીસ'ની પ્રિન્સેસ મેરી) મુસાફરીએથી પાછા આવતા તેના પતિની રાહ જોયા કરતી. ટોલ્સ્ટોયને મન તો તેની માતા એક દંતકથા જ હતી, પણ ભાવુક દંતકથા.

સોફિયાએ પોતાના કુટુંબ માટે, સંતાનો માટે, કુટુંબની શ્રદ્ધા માટે યાસ્નાયા પોલિયાનાને મંદિર બનાવી દીધું.

ટૉલ્સ્ટૉયના લગ્નની કથા રશિયન પ્રજામાં એટલી બધી પ્રચલિત હતી, કેટલાક સોફિયા એન્ડ્રીએવ્નાનો પક્ષ લે છે, કેટલાક તેની વિરુદ્ધ છે. મોસ્કોની અમારી ભોમિયણ નેલી સોફિયાનો વાંક કાઢતી ન હતી પણ મહાન નવલકથાકારની પત્ની તરીકેની લાયકાત તેનામાં ન હતી એમ માનતી હતી. 'પ્રતિભાશાળી પુરુષ સાથે પરણવું એ કંઈ સહેલી વાત નથી.' (કદાચ તે એમ માનતી હશે કે એવા પુરુષની પત્નીની લાયકાત પોતાનામાં વધુ હતી). માયા તો લાગણીપ્રધાન હતી એટલે તે સોફિયાના પક્ષે હતી, 'તે સ્ત્રી હતી. અમે સ્ત્રીઓ તો આવી જ હોવાની.'

માયા દોસ્તોએવ્સ્કી તો વાંચી જ શકતી ન હતી; તે તો 'ક્રૂર ચિત્ત' ધરાવતો હતો. વિવિયન લેઈ માટે તેને પુષ્કળ ભક્તિ હતી. 'મારે મન તો તે જ એના કેરેનિના છે.' અંતિમ વર્ષોમાં વિવિયને પોતાની આંખો વેચી દીધી હતી, પણ માત્ર નજીવી આવક પર તે ગુજરાન ચલાવતી હતી. આ અભિનેત્રીની પિતરાઈ બહેનને માયા ઓળખતી હતી, તેના દ્વારા વિવિયન વિશે, તેની યાતના વિશે, માયાને ઘણી વાતો સાંભળવા મળી હતી. 'બીજી કોઈ વ્યક્તિને આટલી હદે હું ચાહી નહિ શકું.'

દરવાજા આગળ પેલા સૈનિકે માયાના આભારની તોછડી રીતે ઉપેક્ષા કરી; અમારી પરિસ્થિતિ માટે એ જવાબદાર ન હતો, અમારા પ્રવેશની કોઈ જવાબદારી તે લેવા માગતો ન હતો. પછી અમારી નજર આગળ અદ્યતન કાફે અને પુસ્તકોની દુકાન પડ્યાં અને તરત જ વીસમી સદીનું રશિયા ખડું થઈ ગયું. આમ તો કબર પાસેથી જ એક વિશાળ કારખાનું જોઈ શકાતું હતું. તુલાની સીમાઓ પાસે આવી ગઈ હતી. યાસ્નાયા પોલિયાના અંગત સુખસમૃદ્ધિનું કેન્દ્ર, સંસ્કૃતિનું મંદિર બની ગયું હતું. જોકે ટૉલ્સ્ટૉયના સમયમાં અને તે અગાઉ પણ તેની પરિસ્થિતિ આવી જ હતી. મહાન પીટરના સમયમાં તુલા લશ્કરી મથક હતું; તે પહેલાં પણ યાસ્નાયા પોલિયાના આગળ લોખંડ ખોદી કાઢવામાં આવતું હતું. નેધરલૅંડ, સ્વીડન, પ્રુશિયા, ઇંગ્લૅન્ડના કારીગીરી અને યંત્રવિદ્યાના નમૂનાઓને આધારે રશિયાને આધુનિક બનાવવા માટે પીટરે તુલામાં કારખાનાં નાખ્યાં હતાં. યાસ્નાયા પોલિયાના અને સ્પાસકોયે જેવી જાગીરો સો બસો વર્ષ પહેલાંનાં સ્વપ્ન હતાં. સત્તરમી સદી પછી રશિયાના રાષ્ટ્રીય વિકાસ સાથે તેમને કોઈ સંબંધ રહ્યો ન હતો.

સત્તાવાર અહેવાલોમાં યાસ્નાયા પોલિયાનાનો ઉલ્લેખ પહેલી વખત

ઈ. સ. ૧૬૫૨માં જોવા મળે છે, તાતારોના અશ્વદળો સામે રક્ષણાત્મક હરોળ જાળવી રાખવા માટે જવાબદાર ઉમરાવની માલિકીની આ જમીન હતી; જંગલોમાં વૃક્ષો અને દીવાલો નજરે ન પડે એ રીતે હતાં. પીટરના સમયમાં જ તાતારોનો ભય ઓછો થઈ ગયો હતો, આ જંગલો તુલાનાં કારખાનાંને સોંપવામાં આવ્યાં. ટોલ્સ્ટોયના સમયમાં ઘોડેસવારી માટે આ સ્થળ ટોલ્સ્ટોયને ખૂબ ગમતું હતું; કારણ કે ત્યાં ગાઢ જંગલ હતું. યાસ્નાયા પોલિયાના આગળ જૂના ભયની યાદમાં 'વુલ્ફ ટ્રેપ' નામે ઓળખાતી એક જગા હતી. એટલે આ ઉમરાવ વર્ગને તેમના પૂર્વજોનાં કાર્યોની માત્ર સ્મૃતિઓ હતી; તેમણે કશું કર્યું ન હતું, તેમણે તો રમતો જ કરી હતી.

પણ આમ છતાં ટોલ્સ્ટોયે જ્યારે યાસ્નાયા પોલિયાના ગામ વારસામાં મેળવ્યું ત્યારે ત્યાં લગભગ બસો છત્રીસ જેટલા પુરુષો, તેમની મિલકતો, કુટુમ્બો અને કામધંધા હતા. તેઓ જમાના જૂની ગરીબીમાં જીવતા હતા; દા. ત. તેમના 'ઇઝબા' કાળા હતા. કારણ કે ધુમાડાના નિકાલ માટે ધુમાડિયા ન હતા એટલે બારણામાંથી ધુમાડા બહાર નીકળતા હતા. પોતાના ખેડૂતોની બધા જ પ્રકારની જવાબદારીઓ – શૈક્ષણિક, વ્યક્તિગત, સંસ્થાકીય – ટોલ્સ્ટોયે ઉપાડી લીધી. આ લોકો વિશેનું તેમનું જ્ઞાન ઊંડું હતું અને તેને કારણે રશિયા વિશેની મોટા ભાગની જાણકારી તેમને મળી.

હવે તો યાસ્નાયા પોલિયાના વીસમી સદીનું ગામ બની ગયું છે, હવે તો તે પ્રદર્શન માટેની વસ્તુ છે. ટોલ્સ્ટોય જેવા જ કોઈ કુટુમ્બની પાસે જ આ મકાન હોત અને અત્યારની જેમ સંગ્રહસ્થાન ન હોત તોપણ તે ગામથી અને રાષ્ટ્રીય સંસ્કૃતિથી ઘણું દૂર જ હોત. ટોલ્સ્ટોયે પણ જીવનનાં અંતિમ વીસ વર્ષ તેનાથી અને તેના વિશિષ્ટ એકલવાયાપણાથી ભાગી છૂટવા ઘણી શક્તિઓ ખર્ચી હતી. એક યોજના પ્રમાણે તેમણે જાગીર પર રહેવાનું પસંદ કર્યું હોત પણ મકાનમાં નહીં. બીજી એક યોજના પ્રમાણે તે પોતાના કુટુંબથી દૂર દૂર, ફિનલેંડના કોઈ ગામડામાં ચાલ્યા જવાના હતા. છેવટે તે ત્યાંથી ભાગી ગયા. યાસ્નાયા પોલિયાના તેમની નહિ પણ તેમના કુટુંબની સંપત્તિ હતી; મહાન કળાકારના કુટુંબની સંપત્તિ.

આમ છતાં જો તેઓ અને માર્ક્સવાદી ક્રાન્તિકારીઓ ઉમરાવશાહી રશિયાને બાજુ ઉપર મૂકવા માગતા જ હતા તો બંને વિરુદ્ધ દિશાઓમાં નીકળી પડ્યા. અદ્યતન રશિયા પ્રતિટોલ્સ્ટોયવાદી છે. મોસ્કો પાછા ફરતી વખતે

ખુબ મજા આવી (આ રસ્તા પરથી ૧૮૮૬, ૧૮૮૮, ૧૮૮૯માં ટોલ્સ્ટોય મોસ્કો નીકળી પડચા હતા). બપોર પછી તો સૂર્ય પ્રકાશતો હતો અને રાજદૂતના જેવી દેખાતી · વોલ્ગાના કાંઠે ટોલ્સ્ટોયને પ્રિય બર્ચની ઘટાઓ હતી. વોલ્ગા રમણીય, આડીઅવળી અને ચળકતી હતી. જૂની બંધાણીનાં ઘણાં મકાન નજરે પડતાં હતાં; એક માળે બારીઓ, ક્યારે ઢળતા છાપરા પર ઊભી બારી; ક્યાંક એકસામટી ત્રણ બારીઓ, દરેકને રંગીન અને કોતરેલી ફ્રેમ; પછી બારણાં ઘુમાડિયા – રંગ વાદળી હોય કાં તો લીસો હોય; વાડ હોય, વાદળી–લીલાં રંગના બતક, ઘોડા કોતરેલી. પણ તોતિંગ યંત્રો વિશાળ વિસ્તારો ઊભા કરે, ભાગે તેમની આગળ આ બધી વસ્તુઓની કેટલી કિંમત ? અમે એક યંત્ર જોયું – તે એટલી બધી શક્તિથી આગળ ધપતું હતું કે પોતાની પાછળ સાઠથી એંસી ફૂટ જેટલો પહોળો રસ્તો બનાવી દેતું હતું. માયા બોલી : 'અરે, જુઓ, આ નવું યંત્ર જુઓ.'

યાસ્નાયા પોલિયાનાની આસપાસ ઉદ્યોગોના વિસ્તરણને તે ભયજનક લેખતી ન હતી. કો સાયા ગોરા (શ્ચેકિનો નામના પાસેના ગામમાં)માં આવેલી ખાણની મુલાકાત ટોલ્સ્ટોયે લીધી હતી અને એક નાની પત્રિકામાં તેનું વર્ણન કર્યું હતું. ખાણિયાની કામગીરીનું ભયંકર વર્ણન પ્રવાસ-પુસ્તિકામાં આપવામાં આવ્યું છે પણ આ પુસ્તિકા સાથે સાથે જણાવે છે કે સોવિયેત રાજ્યતંત્રમાં પરિસ્થિતિ સાવ જુદી જ છે. બધી કામગીરી યંત્ર દ્વારા થાય છે અને કારખાના પાસે જ કામદારો માટેનાં પુસ્તકાલયો, દવાખાના, મનોરંજન માટેની સુંદર ઇમારતો છે.

સૈદ્ધાન્તિક રીતે અણુઉદ્યોગો અને રાસાયણિક ઉદ્યોગોના પ્રસાર તથા કેન્સરના પ્રસાર વચ્ચેના સંબંધનો માયાએ સ્વીકાર કર્યો, આ બાબત તેને ચિંતિત કરી મૂકતી હતી. તેની ભાભી કેન્સરથી મરણ પામી હતી; તેની પુત્રવધુ પણ કેન્સરથી પિડાઈ રહી હતી. તેના કહેવા પ્રમાણે રશિયામાં દરેક જણનો કોઈ ને કોઈ પરિચિત કેન્સરનો ભોગ બનેલો છે. પણ આ 'વિકાસ'નું ગૌરવ તે અનુભવતી હતી. મોસ્કો પાસે કેન્સર રિસર્ચ હોસ્પિટલની નવી બંધાયેલી મોટી ઇમારત તેણે મને દેખાડી…પશ્ચિમમાં આપણે આ નવલકથાકારની જયંતી ઉજવીએ છીએ જ્યારે સોવિયેત સરકારે રશિયામાંથી ટોલ્સ્ટોયવાદ ભૂંસી નાખ્યો છે, તેમના જીવનકાળ દરમિયાન તેમના સંદેશની અવગણના થતી ન હતી. ગાંધીજી અને ટોલ્સ્ટોય સંત તરીકે તેમનાં અંતિમ વર્ષોમાં ખૂબ જાણીતા થયા. તેઓ પ્રખ્યાતિ વચ્ચે, છાપાંના સમાચારો વચ્ચે પણ

સાથે સાથે પ્રખર અનુયાયીઓ વચ્ચે જીવ્યા. તેઓ જીવતા હતા ત્યાં સુધી ઘણા પોતાના વ્યક્તિત્વના ભોગે પણ તેમનું અનુકરણ કરવા તૈયાર હતા.

આ સદીના પહેલા દાયકામાં રશિયામાં પત્રિકાઓ, ભીંતપત્રો, પોસ્ટ-કાર્ડ ઉપર ટોલ્સ્ટોય છવાઈ ગયેલા હતા. ઈ. સ. ૧૯૦૫માં બાર વર્ષના માયકોવ્સ્કીએ લખેલું ટોલ્સ્ટોયની તસ્વીરવાળું પોસ્ટકાર્ડ મેં જોયું છે. પણ માયકોવ્સ્કીના માનસપટ પર તરત જ ટોલ્સ્ટોયને બદલે લેનિન છવાઈ ગયા. સોલ્ઝેનિત્સીન પોતાની 'ઓગસ્ટ ૧૯૧૪'નો આરંભ યાસ્નાયા પોલિયાનાના દૃશ્યથી કરે છે; તેનો નાયક એ દાયકાનો બુદ્ધિશાળી જીવ છે અને ટોલ્સ્ટોયને ગુરુ માનીને તેની સલાહ માટે જાય છે. પણ સોલ્ઝેનિત્સીનને 'રિયલપોલીટિક'માં શ્રદ્ધા હતી. સ્ટેલિન કે બ્રેઝનેવની વાત બાજુએ મૂકીએ, માયકોવ્સ્કી, સોલ્ઝેનિત્સીન કે નોબોકોવના માર્ગમાંથી ટોલ્સ્ટોયની પ્રતિમા બાજુ પર મૂકવામાં આવી, કચડવામાં આવી કે માત્ર ખોવાઈ જ ગઈ. અત્યારે તો માત્ર યાસ્નાયા પોલિયાના રહી ગયું, કળાનો ક્ષણભંગુર પરીલોક.

Birth is simple:
You become you
Death is simple:
You are no longer you
It might have been the other way round

As in a mirror world:
Death could have borne you
And life extinguished you
-One way is as good as the other-

And perhaps it is that way:
It is from Death that you have emerged
And life is slowly effacing you.

—Gunnar Ekelof

એક શુભેચ્છકના સૌજન્યથી

The temple of Vishwanath... a place for penance

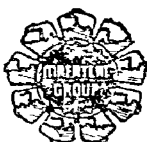
Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

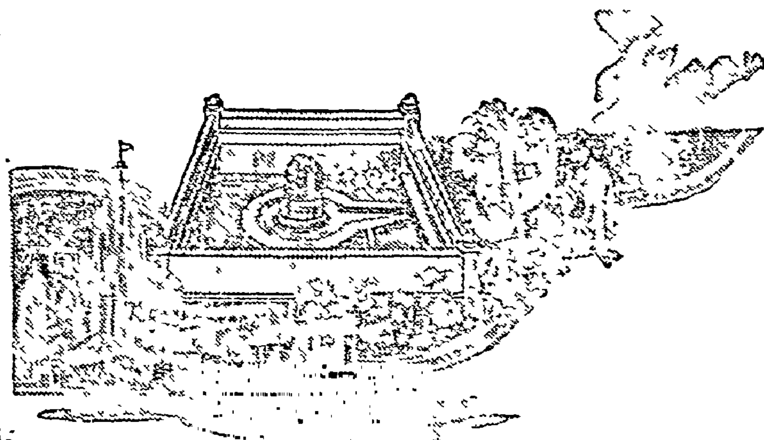
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



MAFATLAL GROUP



To see a World in a Grain of Sand,
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand,
And Eternity in an hour.
A Robin Redbreast in a Cage
Puts all Heaven in a Rage.

—William Black

Alembic Chemical Works Co. Ltd.,
Alembic Road
BARODA 390 003

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : કૃપા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

ઓતાદુ -૨૨

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

ઑગસ્ટ ૧૯૭૯ વર્ષ ૨ અંક ૨૨

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. **વીસ**

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઇ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત', સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

કુ. ઉષ્મા દીક્ષિત, ૭ અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે, આજવા રોડ. વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

સૌમિતિકા

બીપુ કપોડિયા

૧

તારી જંઘોના ચાપથી દોરાયેલા
મેઘધનુષી અર્ધવર્તુળમાં
બેઠી છે તું, હે સૌમિતિકા !
ને સરોવરની કાગળપાતળી
સપાટી પર
એનું ઊલટ પ્રતિબિંબ જોડાઈને
રચે છે એક કંગન...
ને હું પસાર થઈ આવું છું એમાંથી.
મારી પાંચ પાણીપાતળી આંગળીઓને
તારા પરિધિસ્પર્શનું
આલિંગન દે.

૧ એવટૂ ઓગસ્ટ ૭૪

૨

પર્વતમાળાની નિતંબી રેખા જોઈને
હું શીખ્યો તે વક્રરેખા ગુફાની દીવાલ પર,
પાંદડાંમાં થઈ ધરતીને ભેટતી
સૂર્યકિરણની રેખા જોઈ
સીધી રેખા શીખ્યો પણછના તણાવ પર
ને તેં લંબાવેલા સફરજનને
પાંચ આંગળીઓ વચ્ચે આમતેમ ફેરવી
દોરતાં શીખ્યો વર્તુળ.

કક્કાના પહેલા દંતક્ષતથી
સફરજન વિસ્તર્યું
પૃથ્વીના ગોળાર્ધને દૂર દૂર.

ચંદ્રના પલ્લા પર મૂકું ચરણ
ને
ત્રિકોણના ગણું અહીંથી
अ.. ब...

કિંતુ હે ભૌમિતિકા!
શેષ કયા ખૂણાને સાચવીને બેઠી છે તું ?
કયાં ?

૨ એતદ્ ઓગસ્ટ ૭૯

મૃત્યુવિ-ગીત

હરીશ મીનાશ્રુ

માણસ, મન્દિર મંત્ર, ૐકાર–
ક્રમશઃ – અસ્મિભૂત નત ક્ષણ, ઘૂર્ણાયમાન ગર્ભ
સર્વ થંભે; પ્રકટ પૂર્ણ તે હકાર...

લોચનમાં ક્ષાર. પ્રાણ પ્રત્યયવિહીન. પિષ્ટ ભાષાનું ખરવું સંદેહમાં
તર્જનીની ટોચ હવે તરણું. વિતર્કબદ્ધ હાથ અને હોવું નિર્વેદમાં

વૃક્ષ. પાદપૂર્તિમાં પક્ષી. રે નાભિમાં
ઉત્કટ ઉચ્ચાર, પ્રકૃત અંધકાર...

વિસ્ફારિત સાથળમાં શબ્દરૂપ. રક્ત રિક્ત. વહેવું તે પત્થરની વાસના
સપનું તે ક્ષોભ (સ્ટેજ સિંજારવ !) લિપ્ત હુંય પંક્તિ રે. ક્યાંય કોઈ પ્રાસ ના

વિપ્રલબ્ધ જિહ્વા તે વૃંદાનું પર્ણ. વર્ણ.
વ્યંજન. હું. કાગળની આરપાર...

૩ એતદ્ ઓગસ્ટ ૭૯

રોંઢે તો...

પ્રાણજીવન મહેતા

રોંઢે તો રણ આવતાં ફાકી ચપટી ધૂળ,
ટોળે મળી થોર પૂછતાં : કયું તમારું કૂળ ?

ભેટે કળતર બાંધતાં ઊભા આંગણ વચ,
પાડી તિરાડ પાંપણે જોવા તજાનું કવચ.

ખેતર ખેડ્યાં લોહીમાં, મૃગજળ વાવ્યાં ભોંય,
નસ તૂટ્યાના ભાનમાં આંગળ પરોવી સોય.

ખીલે બાંધી કીડીઓ, રૂંવેરૂંવે રઘવાટ,
અસબાબ લાવી આટલો, અહીંયાં કર્યો વસવાટ.

દીવે લોહી બાળતાં ચોમેર જામે મેશ,
મેશે ભવાઈ કોતરું દીવાસળીને વેશ.

રાત્રિ

જયદેવ શુક્લ

રાત્રિની કાળવી ઠણ્ડીમાં
ઠરીને ઠીકરું થઈ ગયેલો અન્ધાર
એકબીજાને ખભે હાથ નાખી
દબાઈને ઊભાં ઊભાં ઘોરતાં ઘરો
ધ્રૂજતે પગલે ચાલી જતી
હવાનો આછેરો કામુક ઇશારો
પશ્ચિમમાં ફૂટી ગયેલા ઈંડા જેવો
વદ છઠનો ચન્દ્ર
છાપરા પર
બિલાડીના કૂદકાનું હૂંફાળું ધાબું
ઊંઘમાં સળવળીને શાન્ત થઈ ગયેલા
વૃદ્ધ શિશ્ન જેવો કટાયેલા છાપરાનો લટકતો ખૂણો
ગમાણમાં સળગી ઊઠેલા અંગારા
અન્ધારને ચીરી નાખતાં સારસ–ટહુકા
ને
મલકી પડેલો શુક્ર!

ત્રણ કાવ્ય

ભરત નાયક

રાત્રિ

સાગ સીસમ શેતૂર હશે.
રાયડો ખાખરો બરુ બોરડી નેતર હશે. જંગલમાં.
ઝાકળ પહેરી કાંટા, કરમદે રાતી કીડી, ચણોઠી ચરતી ગોકળગાય હશે. જંગલમાં.
વાનર અજગર સસલાં વળી કરચલા સૂતાં હશે. જંગલમાં.

અમારા ઘરમાં ઘાસની સળી પર ચંદ્રચરુ છે.
અને શંખ.
અબરખ અબરખ છે.
ફરતે ભીંતનાં મૂળિયાં – વડવાઈ કહો – અમને અડચાં છે
અમને કાજુસંતરાં ઝાડ ઊગ્યાં છે.
અમે ઝરણાં. વહ્યાં છે.
છીપલાં આભમાં મબલખ પ્રગટે.
સિંહ ત્રાડે છલાંગે છાતીમાં
માછલી આંખોમાં હીબકે.
અમે અંધારમાં ઘરની હોડી તરતી મેલી છે. જંગલ ભણી.

ટાપુ

વાયવ્યે પથરાયો હીરક હીરક તડકો.
ડાબી કોર વીચિમાળ કનકરંગી અડી.
લીંબોઈ તાલીવૃક્ષ ઓથે તંબૂરંદ જાંબલી જાંબલી.
પવન ભૂરો ગટગટાવી પુષ્ટ ખડકો દક્ષિણે
એને શેતૂરી કેડીઓ જઈ મળી–
અડોઅડ જેને રજતરંગી ઘાસ એમાં રેશમ રેશમ પાણી.
કીચડખૂંપ્યા વહાણને સોણદોરથી તાણતા
સીસમકાળા પગની પીંડીઓ પર પરસેવા ચળકે ક્યાંક.
આઘે બેઠાં ઘેટાં સંતરઈ ઉન ઓઢી – ઉન મહીં ઝાકળ જરી જરી.
છેડે બાળ બેઠું પહેરી ટોપી ચણોઠીની.
જેઠીમધ મૂળિયું ચળગતું સીસમલાકડી ખભે ધરી.
ક્યાંક મત્સ્યકન્યા તામ્રવરણી – કમખા રાતા લીલેરાં ચરણાં અંબોડે કરેણ રાતી
તાકે તાપણે પિત્તળતાંબડી દૂધેભરી.
હય શ્વેત એક પુચ્છ ફેરવી હણહણી કાનછતરી સઢાવી
ખેતળખળે ખડક ઢોળાવે કથ્થઈ મેદાને નેતરવને દોડતો પૂરપાટ.
ચંદ્રકિરણમાં પીંછાળું પંખી.
લઈ ચકરાવો
અગ્નિવળાંકે ઊતરી
તોળી લીધો ચાંચે અદ્ધર ટાપુ આખો
અને ફાળ ભરતો તળે પડછાયો ટાપુનો પવનમાં ફરકતો.

૭ એતદ્ ઓગસ્ટ ૭૯

કોલાજ

ઈંટોમાં હતી તિરાડ.
થડમાં બાકોરું.
પહાડમાંથી પંખી પસાર થયું.
યુવતીની આંખો કરોળિયાનું જાળું–
જીવાત ત્યાં બણબણ્યા કરે.
મારું તાળવું રાફડો, કીડિયારું ઉભરાય–
કંઈક પાંપણ પર ખરી છે.

તિરાડમાંથી જળ દેખાય અને ક્ષિતિજ
તિરાડમાં વંદાની મૂછો ફરકયા કરતી હતી.

આંખની કીકીઓને જર્જરા સોયદોરે સીવ્યા કરતી હશે કયારનીય–
હવે કીકીઓ નહીં છેક દોરા જ દેખાય.
ટાલિયો અખબારના છેદમાંથી અશ્વનાં નસકોરાં ફૂત્કારતો હતો.
ટોળું હાલ્યા કરે. એના હાથની ડાળખીઓ પરથી ખિસકોલીઓ દદડ્યા કરે.
દેડકા ઠેકે ત્યાં – ખાબોચિયે ખાબકે. જીવાત બણબણી ઊઠે.

પંખીની પાંખોમાં તિરાડ પડી.
તિરાડમાંથી જોઈ લો – કીકીઓની માળા પહાડે પહેરી.
વૃક્ષને પુચ્છ શ્વેત અશ્વ ખણ્યા કરતો હતો.
જળ જળચર બની ગયું હતું.
ઈંટ તોડો
નીકળે તો વીંછી અનેક.
ક્ષિતિજે ઝીણા ઉજાશનું ફાનસ તર્યા કરતું હતું
ઈંટો પર વંદાની મૂછ, અશ્વપુચ્છના વાળ, અંકોડો વીંછીના, કીડીના પગ–
ઊગી નીકળ્યા છે
·થડના બાકોરામાં તાળવું મૂકીને
પહાડમાંથી હું પસાર થઈ ગયો,
એ મેં તિરાડમાંથી તાકી લીધું.

૮ એતદ્ ઓગસ્ટ ૭૯

છ પૈકી કોઈ પણ બે

ચંદ્રકાન્ત શાહ

(૧) તંબાકુ : ખેતરોમાં હોય છે ત્યારે વર્જીન હોય છે. ચંચળ અને નમણી પણ. ખુલ્લી હવામાં લહેરકાં ખાતી તંબાકુ અહીંતહીં અથડાય છે. વેગનોમાં ઠલવાય છે. પિવાય છે અને પીધા પછી તો સાવ નાખી દેવા જેવી થઈ જાય છે.

મનુષ્ય જીવનની થોડીક પણ ચોક્કસ અને ગૌણ સમસ્યાઓનું પ્રતિનિધિત્વ ધરાવતી તંબાકુને સ્ત્રીઓ સાથે સરખાવવામાં પાપ નથી.

મહેમાનોને આવકારતી તંબાકુ મલકાય છે. પછી શરમાય છે. મોં ચડાવીને મૂંગી બેસી રહેતી તંબાકુ પાણી ભરી આપતી નથી. હસીને વાત કરતી નથી. ઘર સાફ કરતી નથી. ફક્ત બળી શકે છે. કયારેક બાળી શકે છે.

હલકી કોટિની તંબાકુ કૂવાની પાળ પર ઊગે છે.

(૨) કૂવો : ભમ્મરિયામાં ઊગતા છોડવાઓ એનું કૂવાપણું સિદ્ધ કરે છે.

પોતાનું પાણી પી શકતો નથી. અડીખમ કૂવાને સ્ત્રીઓ હેરાન

કરે છે. કૂવો મૂંગો રહે છે. સ્ત્રીઓ કૂવા પરથી પાણી ભરે છે. બારે માસ ભર્યા કરે છે. કૂવો સ્ત્રીઓ પાસે કાલાવાલા કરે છે અને કરગરતા માણસની જેમ અચાનક ઢીલો પડી જાય છે.

કૂવા સાથે સ્ત્રીઓનો સંબંધ અંગત છે.

(૩) સ્ત્રીઓ : જીવવા માટે અનાવશ્યક એવાં થોડાંક લક્ષણોને ચુસ્તપણે વળગી રહે તે બધી સ્ત્રીઓ. સ્ત્રીઓનાં નામ પણ સ્ત્રીઓ જેવાં જ હોય છે. દા. ત. હેમલતા. હેમલતા પંડ્યા. ઈર્ષાળુ સ્ત્રીઓ પોતાના જ નામની બીજી સ્ત્રીઓથી અલગ તરી આવવા અટક વાપરે છે.

સ્ત્રીઓ પોતાની સંકુચિત મનોવૃત્તિ અજાણપણે જ રૂમાલની સાઈઝ દ્વારા વ્યક્ત કરે છે. સ્ત્રીઓ પોતાને કંઈક સમજતી હોય છે ત્યારે સોય, દોરો, ગાજ અને ખમીસ એની પાસે ઢગલો થઈ પડે છે. બૂટ, બટન અને બંડી મૂંગાં રહે છે.

સ્ત્રીઓની આંખોમાં ચકળવકળ થતી ઉત્તેજના ચોર્યાસી લાખ જીવોમાં અજોડ છે. અલભ્ય છે. અક્ષમ્ય છે. સ્ત્રીઓ અમુક ઉંમરની થાય એટલે નખરાં કરવા માંડે છે. એટલે કે કોઈક વિજાતીય વ્યકિતને આંગળીને વેઢે નચાવવાના નુસખા રચે છે.

અડોશપડોશમાંથી સાંભળેલા કિસ્સાઓ, ચોપડીઓમાંથી વાંચેલી વાતો અને વારસામાં મળેલી ચંચળતાનો અક્ષરશઃ ઉપયોગ કરવામાં સ્ત્રીઓએ પોતાની કાબેલિયત પુરવાર કરી છે. સ્ત્રીઓની લાગણી ઓછેવત્તે અંશે પોકળ હોય છે. છતાં પુરુષો એમને ચાહે છે, કારણ કે સ્ત્રીઓને ચાહવું એ પુરુષોને ગમે છે.

(૪) પુરુષો : પુરુષોનાં નામ પણ પુરુષો જેવાં જ હોય છે. દા. ત. નિરંજન. નિરંજન ઝવેરી. સ્વમાની પુરુષો પોતાનું વ્યક્તિત્વ પોતાની રીતે વિકસાવવા અટક વાપરે છે. પુરુષો નિરંજનની ઉંમરના થાય એટલે મનોમન કોઈકને ઝંખવા લાગે છે. પુરુષો હંમેશાં સારી સ્ત્રીઓને જ ઝંખે છે પણ ગમે તેવીથી ચલાવી લેવામાં વાંધો ઉઠાવતા નથી. માથું નમાવીને રાબેતા મુજબ જીવન ગુજારે છે. જીવે છે. પુરુષોની હથેળીમાં અને ચામડીના સ્પર્શમાં હંમેશાં એક અજબ પ્રકારનો સળવળાટ ભર્યો રહે છે. પુરુષો એમની શરીરરચના અને મનઃસ્થિતિને કારણે પ્રેમમાં ખુમારી દાખવે છે. જીવનની અતિઆવશ્યક જવાબદારીઓ સભાનપણે નિભાવવા છતાં પુરુષો સ્ત્રીઓને ચાહે છે એ બાબત એમને શાબાશી આપવી રહી. પુરુષોનું વિશ્વ હેમલતા જેવી સ્ત્રીઓના સવાલનો જડબાતોડ જવાબ આપવા એમના તરફથી નિરંજન જેવા યુવાનોને આગળ ધરે છે.

(૫) હેમલતા : ધારો કે હેમલતા સ્ત્રીઓની ઉંમરની છે. અને એટલે જ કોઈક વિજાતીય વ્યક્તિને આંગળીને વેઢે નચાવવાના નુસખા રચે છે. નચાવે પણ છે. હેમલતા દોરડાં કૂદે છે, સાઇકલો ફેરવે છે છતાં એને ચાહવાથી કોઈને રોકી શકાતાં નથી કારણ કે હેમલતાને ચાહવું એ કોઈક નામની વિજાતીય વ્યક્તિને ગમે છે. હેમલતાને પણ ગમે છે. હેમલતા એની કોલેજ ફ્રેંડને પોતાની અંગત વાતો કરે છે. અને વાત કરવાને બહાને સતત મળે છે. હેમલતા પોતાની વાતોમાં કયારેક આખા પુરુષ સમુદાયનો ઉલ્લેખ કરે છે. હેમલતાના મનમાં વારંવાર કોઈકના વિચારો આવે છે. આવ્યા કરે છે. ધીમે ધીમે હેમલતા પણ કોઈક નામની વિજાતીય વ્યક્તિને ચાહવા લાગે છે. અને એટલે શરૂઆતમાં થોથવાતી જીભે અસ્પષ્ટ વાતો કરે છે. હેમલતાની જીભે ઊગતા શબ્દો ક્ષણ વારમાં ખરી પડે છે.

બીજા પુરુષો વિશે વાત કરતાં દાંત કચકચાવતી હેમલતા તંબાકુનાં લક્ષણો સાબિત કરે છે.

(૬) નિરંજન : નિરંજન એક પાકટ વયનો જુવાનિયો છે. એની વિચારધારામાં સતત નિર્મળ ઊર્મિઓનાં વાદળ ઊમટ્યાં કરે છે. ચશ્માળુ આંખથી ઓળખાતો નિરંજન આત્મવિશ્વાસ અને સ્વમાનથી ઘેરાયેલા વિચારો ધરાવે છે. મિત્રો સાથે હસીને

વાત કરે છે. વાતવાતમાં એ પોતાને ગમતી સ્ત્રીને ચાહે છે. પેટ ભરીને વખાણ કરે છે. ચિત્રવિચિત્ર કલ્પનાઓ કરે છે. ગીતો ગાય છે. સ્પર્શ કરે છે અને શરીરસ્પર્શની ઝણઝણાટીઓ પણ અનુભવે છે.

ચાહવું એટલે ટૂંકામાં ટૂંકી રીતે ગમવું. નિરંજનને કોઈક ગમે છે. એટલે નિરંજન કોઈકને ચાહે છે. ગળથૂથીમાં મળેલી આદતોને લીધે નિરંજન રૂવો લાગે છે.

એના અભિપ્રાયે હેમલતા એટલે એક શુદ્ધ, સાત્ત્વિક અને સંસ્કારી મનોદશાવાળી છોકરી. આંખ, અવાજ, બાંધો, કાન પાછળની વાળની લટ – બધી જ રીતે સારી. હેમલતા અને નિરંજનની ઓળખાણ છીછરી છે અને બંનેના હાવભાવ પણ ચાડી ખાય છે. એટલે આપણે ધારી લઈએ કે નિરંજન જે સારી સ્ત્રીને ઝંખે છે તે આપણી હેમલતા જ છે અને હેમલતા જે વિજાતીય વ્યક્તિને આંગળીને વેઢે નચાવવાના નુસખા રચે છે એ આપણો નિરંજન. હવે, નિરંજન ઝવેરી અને હેમલતા પંડ્યા એકબીજાને લેન્ડસ્કેપની જેમ સપ્રમાણ ચાહે છે.

હેમલતા અને નિરંજનનાં લક્ષણો એ વાત પણ સાબિત કરે છે કે સ્ત્રીઓ અને પુરુષોનું એકબીજાને ચાહવું સનાતન છે.

૧૩ એતદ્ ઓગસ્ટ ૭૯

ટૂંકમાં—

અનંતકાળથી ચાલ્યો આવતો નિરંજન ઝવેરી અને હેમલતા પંડ્યાનો સંબંધ એક પારંપરિક સત્ય છે.

તારણાર્થે :—

સ્ત્રી તંબાકુ છે. – પુરુષ ફૂવો છે.

હેમલતા સ્ત્રી છે.

નિરંજન પુરુષ છે.

એટલે કે

હેમલતા તંબાકુ છે

નિરંજન ફૂવો છે.

નિર્જીવ તંબાકુ અને ફૂવાનું એ પૈકી બન્ને જેવું છે.

અને હેમલતા નિરંજનના હોઠ પર સતત ઊગે છે, ઊગતાંવેંત ખરી પડે છે એટલે હેમલતા અને નિરંજનનું પણ એ પૈકી બન્ને જેવુ છે.

માટે છ પૈકી કોઈ પણ બેનું બો પૈકી બન્ને જેવુ છે.

૧૪ એતદ્ ઓગસ્ટ ૭૯

એક સંક્ષિપ્ત અવલોકન

શિરીષ પંચાલ

...ગૂજરાતી ભાષામાં તાજેતરમાં પ્રગટ થઈ રહેલા વિવેચનસંગ્રહો, કેટલાક અપવાદને બાદ કરતાં, કોઈ એક સળંગસૂત્રતા ધરાવે છે એ એક સારા પરિવર્તનની નિશાની છે. દીપક મહેતાનું 'કથાવલોકન'* ગૂજરાતી નવલકથામાંથી પસંદ કરેલી કેટલીક નવલકથાઓનાં અવલોકનોનો સંગ્રહ છે. લગભગ ૧૮૦ પૃષ્ઠોમાં પાંત્રીસેક કૃતિઓની જ્યારે વાત કરવાની આવે ત્યારે અવલોકનકારની શૈલી ખૂબ જ સઘન હોવી જરૂરી છે. તેમણે આ અવલોકનોને ગૂજરાતી નવલકથાના વિકાસક્રમમાં ગોઠવ્યાં છે એટલે તેની પાછળનો આશય ગૂજરાતી નવલકથાની પલટાતી તાસીર રજૂ કરવાનો હોઈ શકે. મુનશીથી શરૂ થતી અને વર્ષો અંડાલજા સુધી વિસ્તરેલી આ સૃષ્ટિ ગૂજરાતી નવલકથાની પલટાતી વિભાવનાનો પરિચય કરાવી શકતી નથી.

ગમે તે કારણસર અવલોકનો લખવાની વિવેચકને ફરજ પડી હોય પણ જ્યારે એ અવલોકનો ગ્રંથસ્થ થાય ત્યારે વિવેક વાપરવો ઘટે. સામયિકમાં સ્થળસંકોચને કારણે કેટલાક મહત્ત્વના પ્રશ્નો ચર્ચી ન શકાય એ સ્વાભાવિક છે, પણ ગ્રંથસ્થ કરતી વખતે મહત્ત્વનાં અવલોકનોને વિસ્તારીને લેખની કક્ષાએ લઈ જવાનો પ્રયત્ન કરવો પડે. દીપક મહેતાએ કથા સાહિત્યના

---

* કથાવલોકન (દીપક મહેતા) : પ્રકાશક લેખક પોતે, મુખ્ય વિક્રેતા : નવભારત સાહિત્ય મંદિર, મુંબઈ, પ્રથમ આવૃત્તિ : ૧૯૭૮, પૃષ્ઠ સંખ્યા-૧૮૬, મૂલ્ય રૂપિયા બાર (ગુજરાત સરકારની આર્થિક સહાય દ્વારા પ્રકાશિત.)

વિવેચન અંગે વાંચ્યું છે વિચાર્યું છે તેની ખાતરી તો આ પુસ્તકનાં અવતરણો (કેટલાંકના લેખકો વિશે કહેવામાં આવ્યું નથી) પરથી, તેમણે નવલકથા પર લખેલા ગ્રંથ પરથી થાય છે પણ એમના એ જ્ઞાનનો લાભ આ અવલોકનોને ઝાઝો મળી શકયો નથી. દા. ત. નોર્થ્રોપ ફ્રાયે જે પ્રકારનિષ્ઠ વિવેચન ખેડયું (પૃ. ૧૭૦) તેની મદદ વડે મુનશી, હરીન્દ્ર દવેની નવલકથાઓ ચર્ચી શકાય.

તેમણે જે કૃતિઓ પસંદ કરી છે તેમાંની મોટા ભાગની સામાજિક વાસ્તવ સાથે સંબંધ રાખે છે, આ સામાજિક વાસ્તવ એટલે શું, તેનું નિરૂપણ કરનાર પાસે કઈ અપેક્ષા રાખવામાં આવે છે તેની ચર્ચા તેઓ કરતા નથી, ગૂજરાતીમાં આ પ્રકારની નવલકથાઓ લગભગ બીબાંઢાળ લખાય છે એને પરિણામે એક અવલોકનને થોડા ફેરફારો કરીને બીજી નવલકથા માટે પણ વાપરી શકાય. આ મર્યાદા અવલોકનકારની નથી, આપણી નવલકથાની છે એ અહીં સ્પષ્ટ કરવું જોઈએ. તેમણે પ્રયોગાત્મક નવલકથાઓ ઝાઝી પસંદ કરી નથી, 'ફેરો', 'કામિની'ને બાદ કરતાં. પણ ત્યાં બીજી મુશ્કેલી જન્મે છે–'પારકાં જણ્યાં', 'જૂજવાં રૂપ', 'જાતક કથા' જેવી તેમની કસોટીમાંથી પાર નહિ ઊતરેલી નવલકથાઓની ચર્ચા અને 'ફેરો', 'કામિની', 'અમૃતા' જેવી તેમની કસોટીમાંથી પાર ઊતરેલી નવલકથાઓની અર્ચા સરખાં જ પૃષ્ઠ રોકે છે! આ નવલકથાઓ ખરેખર ખમતીધર રચનાઓ છે, એને નિમિત્તે ટેકનિકના, વાસ્તવના ઘણા મહત્ત્વના પ્રશ્નો છેડી શકાય.

તેમની વિવેચના પત્રકારત્વનો ભોગ બની હોવાને કારણે અવલોકનો માટેની પદ્ધતિ લગભગ એકસરખી છે. શરૂઆતમાં સાર, વિશિષ્ટ લઢણો,

'અંદરે સુશ્રાવ્ય' જેવા વિવેચનના ચલણી શબ્દપ્રયોગો, 'પૃથિવીવલ્લભ' 'મુનશીનું ગદ્યકાવ્ય' – જેવાં અધ્ધર વિધાનો, 'કેટલીક કૃતિઓ મોંમાં ચાંદીની ચમચી સાથે જન્મે છે' જેવી બનાવટી વરખવાળી શૈલી – આ મર્યાદાઓમાંથી વેળાસર મુક્તિ મેળવવી જોઈએ.

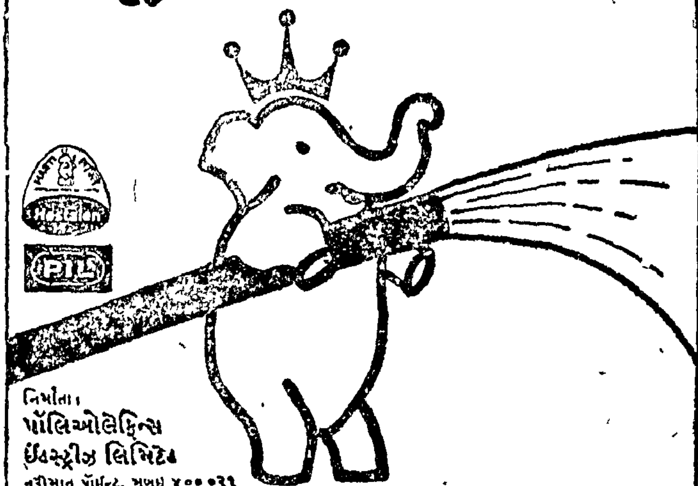
તેમની દષ્ટિએ ઉત્તમ એવી 'વાંસનો અંકુર' નવલકથાનું અવલોકન તપાસીને તેમની પદ્ધતિ જોઈએ. અઢી પાનના આ અવલોકનના પહેલા પેરેગ્રાફમાં લઘુનવલની સામાન્ય ચર્ચા, બીજા પંદરવીસ લીટીના પેરેગ્રાફમાં નવલકથાનો કથાસાર, ત્રીજા પેરેગ્રાફમાં 'એક ચણોઠીમાં માય તેટલા નાના હાથીદાંતના સાત હાથી ઘડવામાં જે કલા રહેલી છે તે કલાનાં દર્શન આપણને 'વાંસનો અંકુર'માં થાય છે' – જેવા લગભગ દસેક લીટી સુધી વિસ્તરેલાં વિધાનો, ત્યાર પછીના પેરેગ્રાફમાં લેખિકાની શૈલીના નિદર્શન રૂપ અવતરણો, છેલ્લા પેરેગ્રાફમાં અવલોકનનો સાર – 'વાંસનો અંકુર' માત્ર વાચનક્ષમ કૃતિ નથી પણ એક આસ્વાદક્ષમ અને સંતર્પક કૃતિ છે – (કેસરી પેંડા જેવી).

આ પરિસ્થિતિમાંથી બચવા માટે ખરેખર તો સાત–આઠ માતબર કૃતિઓની વિગતે ચર્ચા કરી હોત તો આપણને એક ચિરંજીવ ગ્રંથ પ્રાપ્ત થયો હોત. શક્તિ હોય અને છતાં એનો ઉપયોગ ન કરવો એનું કારણ સમજાતું નથી. તેઓ આ પ્રકારના ગ્રન્થમાં કથા સાહિત્યના વિવેચન, જગતની ઉત્તમ નવલકથાઓ દ્વારા સંતર્પક થયેલી રુચિ અને ગુજરાતી ભાષામાં રચાતી નવલકથાની સમસ્યાઓ – આ ત્રણેનો સમન્વય ભવિષ્યમાં કરશે એવી આશા સાથે વિરમીએ.

૧૭ એતદ્ ઓગસ્ટ ૭૯

હસ્તિ પાઇપ

ખેડૂતોને એક વરદાન



CHAITRA-PIL-116 GJ

ઊતરતું અવકાશ પાષાણોની વચ્ચે
ભૂમિ પર સમયની સરવાણી રચે.
જીર્ણોદ્યાને કુટીરમાં દીપશિખા તળે
મારું ચિત્ત પાષાણની રેખાઓમાં ફરે.
સરયૂમાં અયોધ્યાની છાયા વહી જાય,
વિરહી ગોકુળ મારે તીરે રહી જાય.
ભવનોને છજ્જે બેઠાં કપોતની પાંખે
બિડાઈ જે સ્મૃતિ જાગે અલ્પાયુષી આંખે.
પ્રિય કોને કહું? હું તો સમયને સંગે,
પ્રતિક્ષણ રંગાયો છું દૂરતાના રંગે.

—રઘુવીર ચૌધરી

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

ઐતદ -૨૩

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

સપ્ટેમ્બર ૧૯૭૯ વર્ષ ૨ અંક ૨૩

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૨૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. **વીસ**

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત', સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં

સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો ।

કુ. ઉષ્મા દીક્ષિત, ૭ અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે, આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

સુંદરમ્‌ની કાવ્યભાવના

શિરીષ પંચાલ

પ્રથમ પંક્તિનો પ્રત્યેક સર્જક કળાની રચના સાવ અભાનપણે કરતો નથી, રચનાપ્રક્રિયા દરમ્યાન તેનું ચિત્ત જાગ્રત રહે છે. સર્જન વિશે તેણે અમુક પ્રકારની માન્યતાઓ બાંધેલી હોય છે. જે માધ્યમમાં તે રચના કરવાનું માથે લે છે તે માધ્યમની વિશિષ્ટતા–મર્યાદા વિશે તે સભાન હોય છે, કૃતિનાં ઘટક તત્ત્વો વિશે, એ ઘટક તત્ત્વોના આદાનપ્રદાન વિશે તેણે વિચારેલું હોય છે. કોઈ કવિ આ રચનાપ્રક્રિયા વિશે ભલે મૌન સેવે પણ તેણે રચેલી કૃતિઓને આધારે તેની કાવ્યભાવનાનો પરિચય આપણે કેળવી શકીએ. સુન્દરમ્ આપણા આવા એક સભાન કવિ છે, સાથે જ તેમણે વિવેચનપ્રવૃત્તિ પણ થોડી ઘણી આદરી છે; અર્વાચીન ગૂજરાતી કવિતાનો ઇતિહાસ પણ લખ્યો છે. આના આધારે તેમની કાવ્યભાવના સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ.

'અર્વાચીન કવિતા'ની પહેલી આવૃત્તિ ઈ. સ. ૧૯૪૮માં બહાર પડી હતી. ગૂજરાતી ભાષામાં નર્મદથી માંડીને ૧૯૩૦ સુધીની કવિતાની પલટાતી વિભાવના સમજવા માટે હજુ સુધી એને આંબી જાય એવો ઇતિહાસ લખાયો નથી. આ જ ગાળામાં સુન્દરમ્‌નાં અન્ય લખાણો પણ પ્રકાશિત થતાં રહ્યાં હતાં, જેમને 'અવલોકના' અને 'સાહિત્યચિંતન'માં ગ્રન્થસ્થ કરવામાં આવ્યાં છે. પાછલા ગ્રન્થોની વાત જવા દઈએ તોપણ 'અર્વાચીન કવિતા' જેવો ગ્રન્થ આપણે ત્યાં લગભગ ત્રણ દાયકાથી વંચાતો રહ્યો છતાં પણ એ ગ્રન્થમાંથી કયા પ્રકારની કાવ્યવિભાવના પ્રગટ થાય છે અથવા બીજા શબ્દોમાં સુન્દરમે કયા પ્રકારની કાવ્યવિભાવનાને કેન્દ્રમાં રાખીને આ ઇતિહાસ લખ્યો છે તેની તપાસ ધ્યાન દઈને કરવામાં આવી નથી. 'અવલોકના', 'સાહિત્યચિંતન'ના

લેખો જે ગાળામાં લખાયા હતા તે જ ગાળામાં જો ગ્રન્થાકારે બહાર પડ્યા હોત તો ગૂજરાતી કાવ્યવિવેચન પર તેમનો પ્રભાવ સવિશેષ પડ્યો હોત. અભ્યાસીઓએ તેમને સાહિત્યના ઇતિહાસકાર તરીકે જ જોયા એ કારણે પણ આ તપાસ થઈ ન હોય એ બનવા જોગ છે. પણ સાહિત્યનો ઇતિહાસ અને સાહિત્યવિવેચન વચ્ચે આપણે માનીએ છીએ એવો ભેદ સંભવી શકતો નથી. ઇતિહાસકાર પણ સાહિત્યની કોઈ ચોક્કસ વિભાવનાને આધારે જ તુલના, પરીક્ષણ કરે છે; વિગતોને માત્ર આનુપૂર્વીમાં ગોઠવવાને બદલે તેમનું અર્થ-ઘટન અને મૂલ્યાંકન કરતો હોય છે.

સુન્દરમ્‌ની કાવ્યભાવના ઘડવામાં વેદકાલીન સાહિત્યથી માંડીને છેક બ. ક. ઠાકોરની કવિતાએ, અંગ્રેજી-અમેરિકન કવિતાના વાચને, સમાજ–સંસ્કૃતિ સાથેના નિબિડ સમ્પર્કે મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે. આ લેખમાં ઉપરોક્ત ગ્રંથોને આધારે તેમની કાવ્યભાવના સમજવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો છે.

ઘણાને એ જાણીને આશ્ચર્ય થશે કે ગૂજરાતી ભાષામાં બહુ સ્પષ્ટ રીતે રૂપરચનાવાદી અભિગમનો પહેલવહેલો પુરસ્કાર કરનારા સુન્દરમ્ હતા. આ અભિગમ એક યા બીજે રૂપે નવલરામથી માંડીને પંડિત યુગની વિવેચનામાં પણ જોવા મળતો હતો પણ તે અભિગમને સ્વીકારવા જતાં તેની કઈ કઈ ઉપપત્તિઓને સ્વીકારવી પડે છે તેનો ઝાઝો ખ્યાલ એ તબક્કાના વિવેચનને ન હતો. સુન્દરમ્‌માં પહેલી વખત આ અભિગમ તેની સમગ્ર ઉપપત્તિઓ સહિત પૂરેપૂરી સ્પષ્ટતાથી સ્થાન પામે છે. રૂપરચનાવાદી અભિગમે કૃતિના સ્વાયત્ત, સંપૂર્ણ વિશ્વ પર ભાર મૂક્યો અને એ રીતે કૃતિને સમજવા–સમજાવવા માટે સમાજવિદ્યા, મનોવિજ્ઞાન, ધર્મ, નીતિ જેવી કૃતિબાહ્ય ઘટનાઓ પર લક્ષ આપવાનું બંધ કર્યું, એ રીતે કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનાનો મહિમા સ્થપાયો. સુન્દરમ્ આ અભિગમનું નામ પાડ્યા વિના તેને સ્વીકારે છે; કૃતિને ઘડનારાં ઇતર પરિબળો – સાહિત્યિક અને સાહિત્યેતર – ની વાત તેમના ગ્રન્થોમાં સ્થાન પામતી હોવા છતાં કાવ્ય અને અકાવ્યનો ભેદ પાડવા માટે કાવ્ય સિવાય બીજો કોઈ આધાર લેવામાં આવ્યો નથી, 'કાવ્યનું મૂલ્યાંકન કરવા માટે કાવ્યની પોતાની જ દૃષ્ટિ સૌથી વધારે ન્યાયપૂર્ણ નીવડે છે...કળા કળાની રીતે વિચરણ કરે એમાં જ સૌને ઉત્તમ પ્રાપ્તિ છે.'[૧] આવો અભિગમ સમાજને માન્ય નથી રાખતો. સાહિત્યનો પ્રભાવ અન્ય કળાઓ કરતાં વિશેષ

માત્રામાં સાહિત્ય પર પડતો હોવાને કારણે સામાન્ય જનથી માંડીને ધર્મગુરુઓ સુધીની વ્યક્તિઓ તેનો સાધન તરીકે ઉપયોગ કરવા લલચાય છે, તેનો એવો ઉપયોગ કરવાની ક્યારેક તેમને ફરજ પણ પડે છે. કળા દ્વારા ઉપદેશ, પ્રચાર જેવાં પ્રયોજનો સિદ્ધ થતાં નથી, સિદ્ધ ન જ થઈ શકે એમ પણ વધારે પડતું છે; તેમાંય વળી વ્યવહારવિનિમય કરતી ભાષા જેનું માધ્યમ છે એવા સાહિત્ય દ્વારા તો આવાં પ્રયોજનો વધુ માત્રામાં સિદ્ધ કરી શકાય, પણ આ પ્રયોજનો ગૌણ છે, તેમને ખાતર જ 'કવિતા વાંચવી તે એક ઘણી જ સૂક્ષ્મ પ્રકારની કાવ્યવિરોધી મનોવૃત્તિ છે'[૨]... આવી મનોવૃત્તિ ધરાવનારાઓને કાવ્યનાં ઘટક તત્ત્વો, ઘટક તત્ત્વોના આદાનપ્રદાનમાંથી રચાતી આકૃતિ વગેરેમાં રસ નથી, તેઓ તો 'કવિતામાંથી કંઈક ગદ્ય રૂપે તારવી શકાય તેવા અર્થની શોધમાં નીકળ્યા હોય છે.' અહીં આગળ કાવ્ય irreducible whole હોય છે એવી નવ્ય વિવેચનની ભૂમિકા બહુ સ્પષ્ટ રીતે સ્વીકૃતિ પામી છે. કૃતિમાંથી કાઢવામાં આવતાં તારણો વડે કૃતિ ચઢિયાતી કે ઊતરતી કક્ષાની બની જતી નથી અથવા કૃતિનાં ગૌણ પ્રયોજનોનો ભાવકના ચિત્ત ઉપર પડતા પ્રભાવની માત્રાને આધારે તેના ગુણદોષ નક્કી કરી શકાતા નથી. 'કોયા ભગતની કડવી વાણી'ની રચનાઓ વડે એ યુગની પ્રજાને જીતી લેનારા કવિ તો માને જ છે કે 'જનતાને જીતવી એ કંઈ કવિતાની કસોટી' ન કહેવાય, એ તો પ્રજાના ચિત્ત પર પડેલા પ્રભાવનું પરિણામ કહેવાય. પ્રભાવની વાત કરી એટલે કોઈ વિવેચક તરત જ affective fallacyની યાદ અપાવે. બીજી બાજુએ કર્તાના ચિત્ત, આશયને ધ્યાનમાં રાખીને કવિતા વિશે કશું કહેવામાં પણ જોખમો તો છે જ – 'કવિતા વિશે જો નિર્ણય કરવાનું સાધન હોય તો તે કવિતા સિવાય બીજું કશું નથી અને કવિતા પરથી કવિચિત્તના વ્યાપારો વિશે અનુમાનો દોરવાં એ જોખમકારક છે.'[૩] મોનરો બીઅર્ડઝલી અને વિલિયમ્સ વિમ્સાટના 'Intentional fallacy' અને 'affective fallacy'ના લેખ પહેલી વખત ૧૯૪૬–૪૮માં બહાર પડ્યા હતા. એ જ ગાળામાં લખાયેલા સુન્દરમ્‌ના લેખ સાથે તેમનું સામ્ય ચોંકાવનારું લાગે, પણ જે કૃતિને લક્ષમાં રાખે તે આ બંને fallacyમાંથી બચી જાય છે.

રૂપરચનાનો વિરોધ કરનારાઓએ કૃતિના વિચાર, લાગણીને મહત્ત્વનાં માની લીધાં. આ સામગ્રી ઉદાત્ત હોય તો કૃતિને ઉચ્ચ કક્ષાની ગણી લેવામાં આવી. એટલું જ નહિ પણ છંદ, વર્ણ, અલંકારને શબ્દ સાથે અને વિચાર, લાગણીને અર્થ સાથે સાંકળી લીધા. આજે તો હવે આ માન્યતાઓ ઝાઝી

૩ એતદ્ સપ્ટેમ્બર ૭૯

સ્વીકૃતિ પામતી નથી પણ ગાંધી યુગમાં જ્યારે આવી માન્યતાઓનો અસ્વીકાર કરવામાં આવે ત્યારે સાનંદાશ્ચર્ય થયા વિના રહે નહિ. સુન્દરમ્‌ની દૃષ્ટિએ કાવ્યમાં વિચારનું એટલું બધું મહત્ત્વ નથી. 'કોઈ પણ કવિની કાવ્યશક્તિનું માપ એના ચિંતન કે વિચારો પરથી કાઢવું હિતાવહ નથી... ચિંતનની સત્યતા કે ઉત્કૃષ્ટતા પર કવિની કળાનો પાયો નથી રચાતો.'[૪] અહીં તરત જ ટી. એસ. એલિયટ યાદ આવ્યા વિના ન રહે. શેક્સ્પિયર કે દાન્તેની વૈચારિક સૃષ્ટિને ફિલસૂફોની વૈચારિક સૃષ્ટિ કરતાં ઊતરતી કક્ષાની તેમણે ગણાવી હતી. જ્યારે કોઈ કૃતિના ચિંતનની વાત કરવામાં આવે છે ત્યારે ખરેખર તો ગદ્યમાં તારવી લીધેલા અર્થની જ વાત કરવામાં આવતી હોય છે, આ અર્થ ખૂબ જ મર્યાદિત સ્તર પર તપાસવામાં આવતો હોય છે. સુન્દરમ્‌નો ચિંતન સામેનો વાંધો આ સન્દર્ભમાં સમજી શકાય. કેટલાક સંસ્કૃત આલંકારિકોએ કાવ્યમાં વર્ણન અને દર્શનનો સમાસ કર્યો, પણ સુન્દરમ્ તો માને છે કે 'મહાકવિઓમાં કલાકાર અને દ્રષ્ટા બંને ભેગા મળે છે. પણ તે ભેગા મળવા જ જોઈએ એવું નથી.' એટલે પછી સર્જક પાસે પ્રૌઢ વિચારત્વની અપેક્ષા રાખવી યોગ્ય નથી. વિચારની પ્રૌઢિને કાવ્યવિવેચનની પ્રૌઢિ સાથે સમ્બન્ધ નથી એ વાત તેઓ સારી રીતે જાણે છે અને એટલે જ તેઓ સ્પષ્ટ રીતે કહે છે : 'કાવ્યમાં મુકાયેલો તાત્ત્વિક વિચાર બીજા વિચારોની સરખામણીમાં પ્રૌઢ હોઈ શકે; પણ કાવ્યમાં અર્થનું જે પ્રૌઢત્વ આવે છે તે વિચારના તત્ત્વમાંથી નહિ પણ તેના કાવ્યમય સઘન વિન્યાસમાંથી જ આવે છે.'[૫]

સુન્દરમ્ રૂપરચનાને રસના પર્યાય તરીકે કલ્પે છે એટલે તેમની વિવેચનામાં આકૃતિ, રૂપરચના, સંવિધાન, સંરચના જેવી સંજ્ઞાઓ ખાસ જોવા મળતી નથી. રસસિદ્ધાન્ત એક રીતે જોઈએ તો રૂપરચનાનું જ ગૌરવ કરે છે. સુંદરમ્ કહે છે : 'કાવ્યની ચરિતાર્થતા છે રસ રૂપે પરિપાક પામવામાં.'[૬] આ વાત સ્પષ્ટ કરવા માટે લગભગ બધા જ રૂપરચનાવાદી વિવેચકોની જેમ તેઓ પણ કૃતિને સજીવ પદાર્થ સાથે સરખાવે છે : 'જેવી રીતે જમીનનો રસ શેરડીના છોડમાં મૂળમાંથી ચડતો ચડતો અમુક પેરાઈએ – પર્વે પહોંચીને, એ ઇક્ષુમાં રહેલા ઇક્ષુત્વના કોક નિગૂઢ બળે મીઠા રસ રૂપે પલટાઈ જાય છે, પછી તેનું प्रति पर्व रसावहम् થતું રહે છે, તેવું કાવ્યની અંદરની બધી ઉપચિત સામગ્રીનું બને છે.'

આપણા વ્યવહાર જગતની ભાષા કવિતામાં કેવી રીતે પરિણતિ પામે

છે, સ્થાયી ભાવ રસની કક્ષાએ કઈ રીતે પહોંચે છે, કૃતિ આપણા વ્યવહાર જગતના સત્યનું રૂપાન્તર કલાગત સત્યમાં કઈ રીતે કરે છે આ બધા પ્રશ્નો આખરે તો એક જ પ્રકારના છે. કૃતિને કળાકૃતિ બનાવનારાં તત્ત્વોનું પોતપોતાની આગવી રીતે મહત્ત્વ હોતું નથી એ ભૂમિકા તો પહેલેથી સ્વીકૃતિ પામવી જોઈતી હતી. આવી ભૂમિકાને અભાવે કાવ્યને અને વિવેચનને શોષવાનું આવે છે. રૂપરચનાવાદી અભિગમે આ ભૂમિકા તારસ્વરે સ્વીકારી, સુન્દરમ્ પણ તેનો સ્વીકાર કરે છે: 'કાવ્યની સામગ્રી, તેનો છંદો-લય, તેના શબ્દ–વિચાર–શૈલી, તેનો આંતરિક તત્ત્વગર્ભ, એ બધાં પોતપોતાની રીતે જોતાં શુષ્ક અને નિષ્પ્રાણ જેવાં સત્ત્વો કવિચિત્ત દ્વારા સૂક્ષ્મ રાસાયણિક પ્રક્રિયાને બળે, અન્યોન્યમાં ઓતપ્રોત થઈ, અન્યોન્યનો આશ્રય લઈ અને અન્યોન્યમાં તદ્રૂપ બની જઈ એક પ્રકારની ઘનતા, નિબિડતા, ઉત્કટતા, પ્રકર્ષતા ધારણ કરે છે. એ ઘનત્વ ઉત્કટત્વ–નિબિડત્વ પામવું એ છે કાવ્યનું રસવત્ બનવું.'[૭] આ મુદ્દો જો ધ્યાનમાં રાખીએ તો કાવ્યના ઘટક તત્ત્વોમ થી કોઈને કાયમી ધોરણે ઉચ્ચાવચ ભૂમિકાએ સ્થાપી ન શકાય એવી હરિવલ્લભ ભાયાણીએ પુરસ્કૃત કરેલી ભૂમિકા સુધી જઈ શકાય.

આધુનિક કળામીમાંસકો અવારનવાર લાગણીના રૂપ, આકારની વાત કરતા હોય છે. પ્રાચીન આલંકારિકોએ રસસિદ્ધાન્ત દ્વારા આ વાત કરી જ છે. જે કવિ લાગણીના આલેખન પર મદાર બાંધે તેની રચના 'કાવ્ય' નામને સાર્થક કરતી નથી. સુન્દરમ્ વિચારની જેમ લાગણી માટે પણ માને છે કે લાગણીની ઉપસ્થિતિથી રસનું અસ્તિત્વ સાબિત થઈ જતું નથી. કલાપીની કવિતાના અનુસંધાનમાં સુન્દરમ્ આ જ વાત જણાવે છે: 'લાગણીઓ રસની કોટિએ પહોંચતી નથી. લાગણીઓ સુઘટિત, સમુચિત વિન્યાસ સાધી તેને કળાની જે ઘનતા અપાવી જોઈએ તે કલાપીથી થઈ શકતું નથી.' આખરે પ્રશ્ન ઊભો થાય છે ઔચિત્યનો. ઘટના, પાત્ર અને ઊર્મિ વચ્ચે જ્યારે ઔચિત્ય ન જળવાય ત્યારે જ રસભંગ થાય, એટલે આકૃતિ રચાય નહિ. આ આકૃતિ જ કાવ્ય અને અકાવ્ય વચ્ચેનું વ્યાવર્તક લક્ષણ બની રહે છે. આની બુલંદ ઘોષણા આ વિવેચકમાં જોવા મળે છે: 'એ (કલાનું શાસ્ત્ર) માગે છે આકારની, સ્વરૂપની સંપૂર્ણતા, આખી કૃતિના અંગપ્રત્યાંગની દક્ષ સંયોજના, કૃતિના હાડપિંજરની સુશ્લિષ્ટતા અને તેના આખા સ્વરૂપની સુશ્લિષ્ટતા, સઘનતા અને મનોહારિતા. આ શરીરશાસ્ત્રને પોતાનાં મૂલ્યાંકનનાં ધોરણો ઉત્તમ કૃતિઓમાંથી મેળવવાનાં હોય છે.'[૮] આ

છેલ્લું વાક્ય સહૃદય ધર્મ ઉપર ભાર મૂકે છે, સિદ્ધાન્તજડતા ઉપર નહીં. આ કારણે થેાડી ઘણી માત્રામાં સાપેક્ષતા પ્રવેશે. જેટલા પ્રમાણમાં ઉત્તમ કૃતિઓ વંચાઈ હોય તેટલા પ્રમાણમાં વિવેચક કૃતિ પાસે અપેક્ષા રાખતો થાય. શાસ્ત્રજ્ઞાન નહીં પણ ઉત્તમ કૃતિઓનો આસ્વાદ આ રીતે વિવેચનમાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. આજે પણ ગૂજરાતી ભાષાનો વિવેચક શાસ્ત્રની જાણકારી વિશેષ ધરાવે છે, કૃતિઓનો પ્રત્યક્ષ પરિચય પ્રમાણમાં ઓછો છે.

આ તો થઈ રૂપરચનાની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા. આ સિદ્ધાન્તો કૃતિઓની ચર્ચા વખતે પ્રયોજાયા હોય તો જ તે સાર્થક ઠરે. સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચા અને કૃતિલક્ષી ચર્ચા – આ બંનેમાં સંવાદિતા હોવી જોઈએ. ત્રિભુવન પ્રેમશંકર, દોલતરામ પંડ્યા, ભોળાનાથ દીવટિયા, ન્હાનાલાલ કવિ, ગો. મા. ત્રિપાઠીની રચનાઓની મર્યાદાઓ આ સૈદ્ધાન્તિક પીઠિકાના અનુલક્ષમાં તેઓ બતાવી શક્યા છે. વિષયની માંડણી ઉચિત રીતે થઈ છે કે નહિ; વિષયનો વિકાસ, તેના અંકોડા યોગ્ય છે કે નહિ; મુખ્ય ગૌણ અંગો વચ્ચેનો વિવેક જોવા મળે છે કે નહિ; ચિત્રો મૂર્ત છે કે વાયવી; બાહ્ય લાલિત્યની સમાંતરે કલ્પના, વિચારનાં લાલિત્ય છે કે નહિ તેની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. કોઈ એક જ કૃતિને લક્ષમાં રાખીને કરવામાં આવેલી ચર્ચાનો ઉત્તમ નમૂનો 'સાહિત્ય-ચિંતન'માં નરસિંહ મહેતા રચિત 'અખિલ બ્રહ્માંડમાં એક તું શ્રી હરિ' નામના પદના આસ્વાદમાંથી મળી રહે છે.૯

આ રીતે આપણે જોઈ શકીશું કે વીસમી સદીના શરૂઆતના દાયકાઓમાં અમેરિકામાં પ્રભાવશાળી બનેલા 'નવ્ય વિવેચન' પાસે ગયા વિના સુન્દરમે રૂપરચનાવાદી અભિગમ અપનાવ્યો છે. રૂપરચનાવાદ પશ્ચિમનું અનુકરણ છે એવા આક્ષેપને સુન્દરમ્‌ની આ ભૂમિકાથી યોગ્ય ઉત્તર મળી રહે છે, તો બીજી બાજુએ સંસ્કૃત મીમાંસાનો રૂપરચનાવાદ અજાણ્યો નથી એમ હરિવલ્લભ ભાયાણી અને સુરેશ જોષી જેવા કહ્યા કરે છે તેને પણ અનુમોદન મળી રહે છે. ઉપરાંત, તેમની આ વિભાવના ઘડવામાં ઉત્તમ કૃતિઓના પરિશીલને, આપણી કાવ્યપરંપરાના ઘનિષ્ઠ પરિચયે અને કવિ તરીકે કરવી પડેલી મથામણોએ બહુ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે.

રૂપરચનાની સમસ્યાનો આટલી હદે વિચાર કરનાર ભાષાના પ્રશ્નનો વિચાર કર્યા વિના રહી જ ન શકે. એક રીતે જોઈએ તો રૂપરચનાનો પ્રશ્ન

૯ એતદ્‌ સપ્ટેમ્બર ૭૯

ભાષાનો જ પ્રશ્ન છે. પણ જ્યારે ભાષા એટલે માત્ર શબ્દ–અર્થહીન શબ્દ – માની લેવામાં આવે ત્યારે ઘણા બધા પ્રશ્નો જન્મતા હોય છે. શબ્દની શબ્દ તરીકે ઉપાસના કરવામાં ઘણાં ભયસ્થાનો રહેલાં છે. કેટલાક પ્રતીકવાદી કવિઓની કવિતા પાછળથી કૃત્રિમ લાગવા માંડેલી તેની પાછળ આવી ઉપાસના જવાબદાર હતી. એટલે, 'અર્થ કે રસના માધુર્યથી વંચિત્ કેવળ વર્ણમાધુર્ય નિષ્પ્રયોજન છે અને રસમાધુર્ય વર્ણમાધુર્ય વિના પણ સંભવી શકે છે',[૧૦] જેવી વિચારણા સ્વીકારી લેવામાં આવી છે. જયદેવના 'ગીતગોવિંદ'ના વર્ણમાધુર્યથી જ મુગ્ધ થઈ જનાર સાચો સહૃદય ન કહેવાય. એક જમાનામાં રમણભાઈ નીલકંઠ જેવાએ રસ વર્ણરચનાથી સ્વતંત્ર હોય છે એવી વિવાદાસ્પદ ભૂમિકા પ્રચલિત કરી હતી. સુન્દરમ્ વર્ણમાધુર્ય અને રસમાધુર્ય વચ્ચે સમીકરણ માંડવા તૈયાર થતા નથી, શબ્દચમત્કૃતિઓમાં રાચતા કવિઓની યોગ્ય રીતે જ અવારનવાર ટીકા કરતા રહ્યા છે. આ મુદ્દો અન્યત્ર પણ તેમણે દોહરાવ્યો છે : 'અર્થઘનતાનું અનુસરણ કાવ્યને રસઘનતા તરફ જ લઈ જવા માટે છે. કેવળ શબ્દના સાકારની ચમત્કૃતિ રસઘનતા તો શું રસના છાંટાને પણ પાસે આવવા દેતી નથી.'[૧૧] કવિ શબ્દમાંથી અર્થના સ્તર પર અને અર્થના સ્તર પરથી રસના સ્તર પર જવા મથતો હોય છે. કેટલાક કવિઓ રસના સ્તરને વટાવીને સાંસ્કૃતિક અને દાર્શનિક સ્તર સુધી પહોંચવા મથે છે. આ છેલ્લા સ્તર પર જવા ઉત્કટ સંવેદના અને પ્રજ્ઞાની જરૂર પડે. અહીં કોઈને પ્રશ્ન થાય કે આ બધા સ્તર કૃતિમાં હોવા જરૂરી છે? જેટલા સ્તર સુધી પહોંચી શકાય તેટલા પ્રમાણમાં કૃતિ ચઢિયાતી ગણાય. આ જ કારણે કેટલાક વિવેચકો કૃતિના પરિમાણને ખૂબ મહત્ત્વનું માને છે. રૂપરચનાવાદી અભિગમ તો વર્ણરચના, છંદ, બાની, લય જેવા ઘટકોની શક્યતાઓનો પૂરેપૂરો લાભ ઉઠાવતા લિરિક જેવા કાવ્યપ્રકારના નિબન્ધનને ચઢિયાતું માને અને અર્થ, કલ્પન, વસ્તુના ઘટક તત્ત્વોવાળા, શિથિલ બંધવાળા કાવ્યપ્રકારને ઊતરતી કક્ષાના માને. પણ વાસ્તવમાં પરિસ્થિતિ ઊંધી છે. શબ્દના સ્તર કરતાં અર્થના સ્તર નિઃશંક ચઢિયાતા કહી શકાય. આ મુદ્દાને ધ્યાનમાં રાખીને રેને વેલેક તથા ઑસ્ટીન વૉરેન કહે છે : 'These complexities may be on one or more levels. In Hopkins, they are primarily dictional, syntactical, prosodic; but there may also, or instead, be complexities on the level of imagery or thematics or tone or plot. The works of highest value are complex in those upper structures.'[૧૨] રૂપરચનાવાદી અભિગમ

સ્વીકારીને પણ આ વાત કહી શકાય છે.

આગળ આપણે જોઈ ગયા કે રૂપરચના માનવવ્યવહારની ભાષા અને કવિતાની ભાષા વચ્ચેના વ્યાવર્તક લક્ષણ તરીકે સ્વીકાર પામી છે. સુન્દરમ્ આ વાત જરા જુદી રીતે સ્વીકારે છે: 'કવિતા માનવવ્યવહારની પ્રાકૃત વાણીનો આશ્રય લે છે, છતાં તેને એવી અપ્રાકૃત રીતે યોજે છે કે તેમાંથી એક અનન્ય અસાધારણ રસપ્રકર્ષ અનુભવાય છે...કવિતા માનવવાણીમાં રહેલાં બીજ રૂપ તત્ત્વો—લય, છંદ, અર્થસંકેત આદિ—ને ખૂબ વિકસાવે છે અને તે એટલે સુધી કે વાણી એક નવો જન્મ પામે છે.'[13] આ નવો જન્મ પામેલી વાણીમાં વર્ણરચના, છંદોલય, અર્થ, અલંકાર અભિન્ન ભાવે ભળી ગયેલા હોય છે. કાવ્યનાં આ ઘટક તત્ત્વોનું પદ્ધતિસર પૃથક્કરણ તેમણે કરેલું નથી, પણ ક્યાંક લય અને છંદ વિશે થોડી સ્પષ્ટતા કરી છે ખરી—'લય તત્ત્વ કાવ્યમાં રહેલું છંદ તત્ત્વ-માત્ર ચોક્કસ છંદ કે પ્રાસાનુપ્રાસમાં જ માત્ર નથી. એ છાંદસતા તો કાવ્યના શબ્દોની અંદર જે સ્વમાધુર્ય હોય છે, એમાં જે આંતરયમક અને શબ્દના અવાજોનું જે અનુરણન હોય છે તેમાં પણ આવેલું છે.'[14] આમ છતાં છંદને સર્જક તત્ત્વ તરીકે તે સ્વીકારતા નથી, એટલે પછી છંદની સિદ્ધિ કળાની સિદ્ધિ નથી ગણાતી. આ મુદ્દાને વિસ્તારીને બીજાં ઘટકોની ચર્ચામાં પણ પ્રયોજી શકાય. 'હજી પણ છંદને ખાતર છંદ, પ્રાસને ખાતર પ્રાસ, અલંકારને ખાતર અલંકાર, શૈલીને ખાતર શૈલી, વિષયને ખાતર વિષય પ્રયોજાય છે; કાવ્યના એકાદ અંગનો નિતાન્ત અતિરેકભર્યો પ્રયોગ થાય છે.' ત્રીસીની કવિતાને ઉદ્દેશીને લખાયેલા આ શબ્દો કોઈ પણ યુગની કવિતાને માટે સહેલાઈથી પ્રયોજી શકાય.

'અર્વાચીન કવિતા'ના અન્તે કાવ્યબાનીના પ્રશ્નને છેડવામાં આવ્યો છે. આજે કદાચ આ વિશે ઘણું બધું કહી શકાય, પણ એ જમાનામાં જેટલી ચર્ચા સુન્દરમે કરી છે તે ખૂબ જ મહત્ત્વની છે. કાવ્યમાં પ્રયોજાતા દરેક શબ્દને વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ હોય છે, પણ શૈલીનો, બાનીનો નિર્ણય કરવાનું કામ ઘણું કપરું છે એમ બધા માને છે તે ખોટું નથી. કાવ્યબાનીની તપાસ આધુનિક જાણકારીનો ઉપયોગ કરીને કરી શકાય પરંતુ તેવે વખતે હરિવલ્લભ ભાયાણીની[15] ચેતવણીને લક્ષમાં રાખવી જોઈએ; કૃતિમાં કયા સ્વર વ્યંજન કેટલી વાર પ્રયોજાયા છે, પદવિન્યાસમાં નૂતનતા કેટલી, પ્રાસ

કઈ રીતે જાળવ્યા છે તેની તપાસને કૃતિની ભાષાલક્ષી તપાસ ગણી નાખવામાં આવે તો તેનો કોઈ અર્થ નથી. એટલે છેક ૧૯૪૬માં પણ સુન્દરમે કહ્યું હતું: '(આવો વિષય) એ હજી વધારે ઝીણવટભરેલો, ભાષાજ્ઞાન અને રસદૃષ્ટિ એ બંને ઉપર સારી રીતે પ્રતિષ્ઠિત બનેલો એવો અભ્યાસ માગી લે છે.' કાવ્યબાનીના વિષયને તેઓ વધુ સંકુલ માને છે: 'કવિનું વક્તવ્ય, તેની જ્ઞાનસંપત્તિ, તેની મનોવૃત્તિ તથા કાવ્યનો વિષય, કાવ્યનું લક્ષ્ય, તેમાંનો રસ તથા તે તે વખતના દેશ અને કાળ એ બધાંમાંથી પ્રત્યેક કાવ્યની બાની નિર્માણ પામે છે. દરેક યુગની કાવ્યબાની જુદી જુદી હોય છે. વળી એ યુગના દરેક કવિમાં એ બાની પાછી જુદી જુદી છટા લેતી હોય છે, અને કવિની કૃતિએ કૃતિએ પણ બાની જુદી જુદી બને છે.' આ રીતે સુન્દરમ બાની સાથે કવિના વ્યક્તિત્વનો, યુગચેતનાનો સમ્બન્ધ બાંધે છે. આ પ્રશ્ન પછી માત્ર સાહિત્યવિવેચનનો ન રહેતાં સાહિત્યના ઇતિહાસનો બની જાય છે. આપણા વિવેચને સાહિત્યના ઇતિહાસને મદદરૂપ થઈ પડે એવી રીતે બાનીનો અભ્યાસ હજુ હાથ ધર્યો નથી, એ કાર્ય હવે હાથ ધરાશે એવી આશા રાખી શકાય. ઉત્તમ કૃતિઓની સાથે સાથે સામાન્ય કક્ષાની કૃતિઓની કાવ્યબાનીનો અભ્યાસ થાય તો જ આ દિશામાં આગળ વધી શકાય. ઘણી વખત કાવ્યમાં સરળતા આભાસી પણ હોય અને ઘણી વખત 'વિચારની અસરકારકતાને ભોગે' સિદ્ધ થયેલી હોય, ક્યારેક 'કાવ્યરીતિ શિષ્ટતા મિષ્ટતા અને સરળતાનો મોહક સ્વાંગ ધરાવતી હોવા છતાં તેના મૂલગત રૂપમાં તે આંગિક ચમત્કૃતિઓમાં અટકી જતી, શિથિલ પ્રબંધવાળી' પણ હોઈ શકે; ક્યારેક સંસ્કૃતપ્રચુર ઇબારતમાં પણ પ્રૌઢિનું તત્ત્વ અનુપસ્થિત હોય આવા બધા મુદ્દાઓ પ્રત્યે એક યા બીજે નિમિત્તે સુન્દરમ આપણું ધ્યાન દોરે જ છે.

કવિ વ્યવહાર જીવનમાં પ્રયોજાતા મલિન, લિસ્સા શબ્દો દ્વારા જ પ્રાણવંત શબ્દ શોધતો હોય છે એ અર્થમાં કવિનું સાધન શબ્દ અને સાધ્ય પણ શબ્દ ગણાય. એ સિવાય ભાષા સાધન જ કહેવાય; સાધ્ય રસનિષ્પત્તિ. 'ભાવવહનથી અલગ રીતે ભાષાની અલગ ચર્ચાને કે ગુણવત્તાને કાવ્યમાં સ્થાન છે જ નહિ,'[૧૬] જેવી ભૂમિકા ભાષાનો ભાષા તરીકે અલગ વિચાર કરી ન શકાય એવી આધુનિક વિવેચનાએ પુરસ્કૃત કરેલી ભૂમિકાને મળતી આવે છે. વળી, કવિનું માધ્યમ ભાષા હોય તો કવિનો સમ્બન્ધ જીવંત ભાષા સાથે સ્થપાવો જ જોઈએ. જે કવિઓ પ્રજાજીવનથી, પ્રજા દ્વારા બોલાતી ભાષાથી દૂર સરી જાય છે તેમની કવિતા ધીરે ધીરે મન્દપ્રાણ

થવા માંડે છે; એટલે સુંદરમ્ કહે છે: 'સમસ્ત લેાકસમાજની ભાષા તરફની એક રીતની અજાણી ઘૃણા તથા પેાતાના સંસ્કાર અને ભાષા-રીતિ વગેરે તરફનું મમત્વ તેમને પ્રજાના બૃહદ્ જીવનનું જેમ ધારણ કરતી ભાષાનું સામર્થ્ય સમજતાં રેાકે છે.'[૧૭] એટલે કવિ કદી પણ એકદંડિયા મહેલમાં રહી શકતેા નથી. કેાઈ કવિ સમાજ, જીવન વિના કવિતા લખી શકતેા નથી, જે કવિએા મગરૂરીથી એમ કરવા ગયા તેએાની કવિતાએ બહુ જલદીથી આંતરિક સત્ત્વ ખેાઈ નાખ્યું. એ જ કારણે કેટલાક સમાજજીવન, સંસ્કૃતિનાં ધેારણેા લઈને કવિતાનું મૂલ્યાંકન કરવાનેા પ્રયત્ન કરે છે. આ પ્રયત્ન સારેા, સાચેા છે એમ કહેવાનેા આશય નથી પણ આવા પ્રયત્નની પાછળ ભાવના કંઇક આ પ્રકારની હેાય છે. પણ આનેા અર્થ એવેા નથી કે પ્રજા જે ભાષા પ્રયેાજે છે તેને એવા જ સ્વરૂપે પ્રયેાજવી. કવિ ચલણી અથવા લિસ્સા શબ્દેાને ત્યજી નવા શબ્દપ્રયેાગેા, નવી ઉપમાએા યેાજતેા જ હેાય છે અને પ્રતિભાશાળી કવિનું આ લક્ષણ ગણાય છે. શબ્દનું ઔચિત્ય-અનૌચિત્ય કેાઈ પૂર્વનિયત ધેારણે નહિ પણ સન્દર્ભને આધારે જ તપાસવાનું રહે છે. કવિ દ્વારા થતાં નવાં પ્રસ્થાનેા 'વ્યાકરણ કે છંદેા–શુદ્ધિની દૃષ્ટિએ નહિ પણ રસવાહકતાની દૃષ્ટિએ' તપાસવાના રહે. આ દૃષ્ટિએ કેાઈ કવિની શૈલીમાં દુર્બોધતા હેાય તેા તેનેા વાંક કાઢી ન શકાય. જો શૈલીને વ્યક્તિત્વ સાથે સાંકળવામાં આવતી હેાય તેા પછી દુર્બોધતા ક્યારેક કવિની લાક્ષણિકતા પણ બને. એટલે સુન્દરમ્ કહે છે: 'આવા કવિએા દુર્બોધ રીતે લખવા કરતાં લખે જ નહિ એ વધારે સારું એમ કહેવું હેાય તેા કહેા. એ રીતે જગત ભવભૂતિ ભારવિ હર્ષ કે બ્રાઉનિંગેાને ગુમાવવા તૈયાર છે કે કેમ તે પણ જેાવાનું છે.'[૧૮]

સંસ્કૃત આલંકારિકેાએ અલંકાર, અલંકારેાના વર્ગીકરણ ઉપર વધારે ભાર આપ્યેા અને એમાંથી એક એવી ભ્રાન્તિ ઊભી થઈ કે કાવ્યને અલંકાર વિના ચાલે જ નહિ. અલંકારને ઉક્તિવિશેષ તરીકે સ્વીકારવાને બદલે સુશેાભન તરીકે સ્વીકારાયા એમાંથી આવી ભ્રાન્તિને પેાષણ મળ્યું. 'નરી સરલતા કેાણ પૂજશે ?' પૂછનારા ન્હાનાલાલ કવિએ પણ આ માન્યતાને પેાષી. આવી ભ્રાન્તિએાના નિરશન અનુગામી વિવેચનાએ કરવા પડતાં હેાય છે. સુન્દરમ્ આ પ્રશ્ન છેડે છે: 'અલંકાર આવે ત્યારે જ કલ્પકતા સધાઈ એ માન્યતા તે કાવ્યતત્ત્વથી વિમુખ બનેલી અલંકારપ્રધાન મનેાવૃત્તિનું ફળ છે. સર્જકતા અને કલ્પકતા અલંકાર વિના પણ નરી સ્વભાવેાક્તિમાં પણ પ્રવૃત્ત થાય છે. ઉત્તમ રીતે સધાયેલી સ્વભાવેાક્તિ પેાતે જ ખુદ અલંકાર

છે.'[૧૯] વક્રોક્તિ સ્વભાવોક્તિની નહિ પણ ગ્રામ્યતાની વિરોધી છે .એવી સ્પષ્ટતા સંસ્કૃત આલંકારિકોએ કરેલી જ છે. સુન્દરમ જેવા તો એમ માને માને છે કે અલંકાર કે વાક્છટા દ્વારા 'વસ્તુને સુંદર અને રસાવહ' કરવી સહેલું છે, પણ 'વાણીના કેવળ સ્વયંપર્યાપ્ત બળ વડે' વસ્તુને સુંદર કરવામાં જ પડકાર રહેલો છે. આમ છતાં કાવ્યમાં જ્યારે અલંકાર પ્રયોજવામાં આવે ત્યારે તેની માંડણી તરંગ ઉપર, ભાવ કે આવેશના આંડબર ઉપર થવાને બદલે કાવ્યના 'વસ્તુના અંતઃસ્વરૂપ સાથે ગાઢ-સંપર્ક ધરાવતી સર્જક કલ્પના' ઉપર થવી જોઈએ. સાહિત્યના ઇતિહાસકારમાં જો આ સૂઝ ન હોય તો તે કવિઓનાં મૂલ્યાંકનો ખોટી રીતે કરતો જાય. વાસ્તવમાં તો આ બધાં સાહિત્યને મૂલવવા માટેનાં વસ્તુલક્ષી ધોરણો છે એટલે ત્યાં વિવેચકના ગમાઅણગમા, રાગદ્વેષ, પૂર્વગ્રહ—મતાગ્રહને ઓછો અવકાશ રહે છે.

આમ છતાં સાહિત્યવિવેચન સમ્પૂર્ણપણે વસ્તુલક્ષી બની શકતું નથી; વિવેચનને વિજ્ઞાન બનાવવાના બધા જ પ્રયત્નો નિષ્ફળ નીવડ્યા છે. સાહિત્યનો સ્વભાવ જ શાસ્ત્રને નહિ ગાંઠવાનો છે. વળી, સાહિત્ય—સર્જન સાથે થોડી ઘણી રહસ્યમયતા સંકળાયેલી હોય છે. અંતર્જ્ઞાન, અંતઃસ્ફુરણા, કલ્પના, પ્રેરણા જેવી સંજ્ઞાઓ આ રહસ્યમયતા સાથેના સમ્બન્ધનો નિર્દેશ કરે છે, સુન્દરમની કાવ્યભાવનામાં પ્રેરણાને સ્થાન છે, ઈશ્વરદત્ત 'ધન્ય ક્ષણ'ની વાત પણ આવે છે. 'વસ્તુને આહ્લાદક સૌન્દર્યમય રસાવહ કરવા માટે જે આવશ્યક છે એ તો કલાનો ઝબકાર છે. અને એ ઝબકારની કળા જો હાથ આવી જાય તો કળાકારે પોતાની પ્રાથમિક ભૂમિકા લગભગ સિદ્ધ કરી કહેવાય.' ઉમાશંકર જોષી પણ એક ઝબકારે પ્રાપ્ત થઈ જતા ભાવપ્રતીકની વાત કરે છે. રૂપરચનાવાદી અભિગમ આવી રહસ્યમયતાને સ્વીકારતો નથી, કારણ કે આવી રહસ્યમયતા દ્વારા કવિના વ્યક્તિત્વ ઉપર કશીક લોકોત્તરતાનું આરોપણ થાય છે. કવિની 'આંતરવીણાના તંતુ' બરાબર મેળવાય કે નહિ તેની ચિંતા આ અભિગમ કરતો નથી. પણ સાહિત્યવિવેચનમાંથી આટલી બધી હદે રહસ્યમયતા, અંતર્જ્ઞાન પ્રજ્ઞાનો છેદ ઉડાડી શકાતો નથી. પણ આ અંતઃસ્ફુરણાનો સમ્બન્ધ કલ્પના સાથે છે, તરંગ સાથે નથી. એટલે જ ન્હાનાલાલના 'પરમ પ્રેમ પરબ્રહ્મ' ગીતની મર્યાદાઓ બતાવતા કહે છે: 'કાવ્યનો વિષય પર્યેષક તત્ત્વબુદ્ધિ યા ઊંડી સ્વાનુભૂતિ ઉપર પ્રતિષ્ઠિત થવાને બદલે પ્રેમના એક સૂઝી આવેલા તુક્કામાંથી કાવ્ય લખાયું લાગે છે.'[૨૦]

આ રહસ્યમયતાની સમસ્યા સુન્દરમને જીવનની સમસ્યા સુધી લઈ જાય

છે. સાહિત્ય અને જીવન એ વિકલ્પો નથી, અન્યોન્યને પૂરક બનતી ઘટનાઓ છે. જીવન વિશેની ઊંડી સૂઝ વિના સાહિત્યસર્જન શક્ય બનતું નથી. મહાન કવિતાના લક્ષણ તરીકે સુન્દરમ્ જીવનની ગહનતમ અનુભૂતિઓને ગણાવે છે. જ્યારે આપણે કોઈ કૃતિ વાંચીએ છીએ ત્યારે પહેલો સ્પર્શ આ અનુભૂતિનો થતો હોય છે. આ સ્પર્શ ન હોય તો પછી બાકીનો પ્રપંચ મિથ્યા બની રહે છે. એટલે જ્યારે કૃતિ વાંચીએ ત્યારે વિવેચકે પ્રશ્ન પૂછવો જોઈએ કે સર્જક જે ઊર્મિ, ભાવ, લાગણીને આલેખે છે તે સપાટી પરનાં છે કે તેની ભીતરમાંથી પ્રગટ્યાં છે. ઘણી વાર ન્હાનાલાલ જેવા કવિમાં ભવ્ય, ઉદાત્ત ભાવનાઓ છે પણ ત્યાં સુન્દરમ્ કહે છે તે પ્રમાણે — 'ઉદાત્ત ભાવનાઓ જીવંત પાત્રોનાં જીવનમાં મૂર્ત બનવાને બદલે પાત્રમુખના અમુક સંજોગોમાંના ઉચ્ચારણથી આગળ વધી શકી નથી....મહાકવિની પ્રતિભા આવા ઉદાત્ત તત્ત્વનું માત્ર વિચારમય ઉચ્ચારણ નથી કરતી પણ તેને જીવનના પ્રત્યેક ધબકારામાં સાકાર કરતી જીવંત સૃષ્ટિ રચે છે.'[૨૧] આ રીતે સુન્દરમ્ અનુભૂતિ અને મૂર્તતાનો આગ્રહ રાખે છે.

આ વિચારણા તેમની પાસે છેવટે જીવનદર્શનની અપેક્ષા રખાવે છે. એટલે પછી 'સાચા કવિ'ને દ્રષ્ટા બન્યા વિના ચાલતું નથી. જીવનદર્શનનો પ્રશ્ન આપણી વિવેચનામાં ગૂંચવાયેલો પડ્યો છે. એક પક્ષ એમ માને છે કે જીવનદર્શન વિના ચાલે જ નહીં, બીજો પક્ષ જીવનદર્શન સંજ્ઞા સામે જ વાંધો ઉઠાવે છે. તટસ્થ રીતે જોઈશું તો કૃતિની રૂપરચના તપાસ્યા પછી જીવનદર્શનની વાત કરવામાં કોઈ નુકસાન નથી, જીવનદર્શન દરેક પોતાની આગવી રીતે કરતો હોય છે. એ ઉછીનું લેવાનો કોઈ પ્રશ્ન નથી. એટલે જે કવિની સૃષ્ટિમાં માત્ર યુગનાં કેટલાંક આગળ તરી આવતાં લક્ષણો જ હોય તેની કૃતિઓમાં જીવનદર્શનનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થતો જ નથી. સામૂહિક પરિબળો, પરિસ્થિતિ, રાજકીય-સામાજિક ઘટનાઓ દ્વારા પ્રગટેલા જીવનદર્શન (એને દર્શન કહી શકાય ખરું ?) સામે વાંધો હોવો જ જોઈએ; જે દર્શન કવિને પોતાની પ્રતિભાને બળે જ લાધ્યું હોય, જે દર્શનમાં વિશિષ્ટતા હોય તેનો અસ્વીકાર કરી ન શકાય. એટલે દ્રષ્ટા ન હોય તોપણ ચાલે એમ સુન્દરમે કબૂલ્યું હોવા છતાં છેવટે તો તેઓ કહે છે : 'એવો એકે સાચો કવિ નથી જે છેવટે દ્રષ્ટા ન બન્યો હોય. કવિતા એની ઊંચી ભૂમિકાએ ચડી છેવટે તત્ત્વજ્ઞાન સાથે હાથ મિલાવી લે છે.'[૨૨] પાશ્ચાત્ય આધુનિક સન્દર્ભમાં સુરેશ જોષી કહે છે : 'સાહિત્ય અને ફિલસૂફી અમુક ભૂમિકાએ સાથે મળીને કામ

કરે છે.'[૨૩] સુન્દરમ્ કહે છે : 'એ તત્ત્વનું દર્શન જ જગતને ઘડે છે. જીવનના પ્રવાહોને પલટી નાખે છે. જીવનની મંદતાને વેગીલી બનાવે છે અને સૃષ્ટિ પર નવરચના પ્રગટાવે છે.' સુરેશ જોષી લગભગ આ જ વાત બીજા શબ્દોમાં કહે છે : 'પશ્ચિમમાં કેટલીક વાર સર્જકે ફિલસૂફીને નવી દિશા ચીંધી છે અથવા તો કેટલીક વાર બંને મળીને જીવન વિશેની એક નવી સૂઝ પ્રગટ કરી આપે છે.' આ રીતે સાહિત્ય જો જીવનની નવી સૂઝ પ્રગટ કરતું હોય તો એ સૂઝની માત્રામાં સાહિત્યનું મૂલ્યાંકન પણ કરી શકાય.

અનુભૂતિ પછી અભિવ્યક્તિનો પ્રશ્ન ઊભો થાય એટલે સુન્દરમ્ જીવનના અનુગામી તરીકે સાહિત્યને ઓળખાવે છે. ઓસ્કાર વાઇલ્ડે વિલક્ષણ રીતે કળા જીવનનું નહીં પણ જીવન કળાનું અનુકરણ છે કહ્યું હતું પણ સુન્દરમ્ જીવનમાંથી સાહિત્ય સર્જાય એ માન્યતાને વળગી રહે છે. મહાન સર્જક પહેલાં જીવનને સમજે પછી સાહિત્ય રચે. પણ આ જીવન, જીવનદર્શનનું સમીકરણ કથયિતવ્ય, ઉપદેશ, ભાવના સાથે માંડવાનું નથી એ તો શરૂઆતમાં કરેલી સ્પષ્ટતાથી સમજી લેવાનું છે. ગૂજરાતી વિવેચન જે જીવનદર્શનની વાત કરે છે તે જીવનદર્શન તેમને અભિપ્રેત નથી. 'આપણા કેટલાક વિચારકો કરતા આવ્યા છે તેમ જીવનમાંથી સમજબેસમજમાં તારવેલાં ગણ્યાંગાંઠ્યાં, ઉપરછલ્લાં અને પૂર્ણતાના આભાસવાળાં તત્ત્વોની નાની–મોટી રકમોનો સાચો-ખોટો સરવાળો કરીને આપી દેવો એ કંઈ જીવનદર્શન ન કહેવાય.'[૨૪]

ગૂજરાતીમાં રૂપરચનાવાદી અભિગમનો વિરોધ કરવા પાછળ આ અભિગમ જીવનવિમુખ છે એવી માન્યતા પ્રવર્તે છે. પણ સાહિત્યપદાર્થ સાથે કામ કરવા માગતો કોઈ અભિગમ જીવનની ઉપેક્ષા કરી ન શકે. જીવનમાંથી ઉદ્‌ભવતું સાહિત્ય જીવનને નવો ઘાટ આપવાની શક્તિ ધરાવે છે એમ તો આ અભિગમ પણ માને છે. આની પ્રતીતિ માટે સૌથી વધુ માત્રામાં આવો અભિગમ ધરાવતા ક્લીન્થ બ્રૂક્સનું પણ 'Well Wrought Urn' પુસ્તક જોઈ જવું જોઈએ.

સુન્દરમે પોતાની સર્જનપ્રક્રિયા વિશે ઝાઝું લખ્યું નથી પણ આ બધા વિચારો પરથી ખાતરી થશે કે તેઓ સભાન કવિ છે. કવિ અને વિવેચક તરીકે તેમણે પરંપરા સાથેના અનુસંધાન પર ભાર મૂક્યો છે. જો કવિ પરંપરા સાથે અનુસંધાન જાળવે નહિ, પરંપરાને આત્મસાત કર્યા વિના

તેનાથી ઊફરો જાય તો કવિ પોતાની ભાષામાં ઝાઝું અર્પણ કરી શકતો નથી. નરસિંહરાવને નિમિત્તે તેઓ 'અર્વાચીન કવિતા'માં કહે છે: 'અને એવી રીતે ભૂતકાળમા ક્યાંય પણ મૂળ ન નાખેલી કવિત્વવૃત્તિ, સર્જકમાં અસાધારણ પ્રતિભાબળ હોય, તોપણ, ભૂતકાળની કળાપરંપરા સાથે અમુક અંશમાં દૃઢ અનુસંધાન પામ્યા વિના ભાગ્યે જ કંઈ મૂલ્યવાન કાર્ય કરી શકે છે.' કોઈ પણ કવિની તપાસ તેઓ તેના પિતૃઓની શોધથી આદરે છે. સારા પિતૃઓ હોવા જોઈએ, પરંપરાનો લાભ મળવો જોઈએ એવું માનનારાઓ માટે સુન્દરમ્‌નું આ વિધાન મનનીય બની શકે: 'અતિશય મહાન પિતૃના વંશજ હોવામાં ઘણો ગેરલાભ છે. લોકો તેની પાસેથી વધારે પડતી આશા રાખતા થઈ જાય છે. માણસમાં જે કંઈ થોડીકેય વિશિષ્ટતા હોય તે પેલી પરમ વિશિષ્ટ વ્યક્તિના તેજમાં દબાઈ જાય છે.'[૨૫] ક્યારેક આવા પ્રસંગે સુન્દરમ્ કહે છે તેમ બને તો ક્યારેક એવી પ્રતિભાના પ્રભાવમાંથી મુક્ત રહેવામાં જ મોટા ભાગની શક્તિઓ ખરચાઈ જાય. અર્વાચીન ગૂજરાતીમાં ગીત જેવા સાહિત્ય-પ્રકારનો વિકાસ ઝાઝો ન થઈ શક્યો તેના એક કારણ તરીકે સુન્દરમ આ પ્રાચીન ગેય પરમ્પરા સાથેના અનુસંધાનના અભાવને ગણાવે છે.

આનો અર્થ એવો નથી કે સર્જનમાં પ્રયોગોને અવકાશ નથી. વાસ્તવમાં પ્રયોગો દ્વારા જ વિકાસ થતો હોય છે. પ્રયોગોના જોખમી માર્ગે ભીરુ જ ન ચાલે; સ્વાભાવિક છે કે આવા 'ચાલતે ચીલે' રહેતા ભીરુ સર્જકો પ્રજાની માન્યતાને આઘાત ન આપે. જ્યારે 'ધર્મગુરુ, પયગંબર અને કલાકાર પ્રજાને આઘાત' આપે જ.

સાહિત્યનાં સ્વરૂપોમાં આધુનિક વિવેચના ઉચ્ચાવચતાનો ભેદ પાડવા માગતી નથી. પણ કૃતિમાં પરિમાણના પ્રશ્નને ધ્યાનમાં રાખીને ઘણા વિવેચક સ્વરૂપોમાં ઉચ્ચાવચતા સ્વીકારે છે. એટલે પછી પરિમાણના પ્રશ્નને મહત્ત્વનો ગણવો જોઈએ. સુરેશ જોષી પરિમાણના પ્રશ્નને મહત્ત્વ આપતા જ નથી, બે પંક્તિમાં પણ તેઓ તો મહાકાવ્યની શક્યતા જુએ છે પણ તેમનું આ દૃષ્ટિબિંદુ રૂપરચના-વાદનું આત્યંતિક અને અનિચ્છનીય પરિણામ છે. હર્બર્ટ રીડ, રોબર્ટ વોરેન, સ્ટીફન પીપર જેવા પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનોએ અને ગૂજરાતીમાં વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદી, રામનારાયણ પાઠક જેવા વિદ્વાનો કૃતિના પરિમાણને ધ્યાનમાં રાખીને મહાકાવ્ય, નાટક, નવલકથા જેવા પ્રકારોને ચઢિયાતા માને છે. સુન્દરમ્ પણ આ પરંપરાના છે. મહાકાવ્ય જેવા દીર્ઘ પરિમાણ ધરાવતાં સ્વરૂપ જીવનની

ગહનતાઓમાં જઈ પહોંચે છે, દશ્ય અદશ્ય તત્ત્વોની લીલા પ્રગટ કરી આપે છે, સૃષ્ટિ માત્રને સંચાલિત કરી આપનારી ચેતનાનું-વ્યકિતનું અને સમષ્ટિનું આલેખન શકય બનાવે છે; ગીત, ઊર્મિકાવ્ય કે લઘુ સાહિત્યપ્રકારોમાં એ શકય નથી.

કાવ્ય વિશેની ઊંડી સૂઝને કારણે નર્મદથી માંડીને આધુનિક કવિઓની મર્યાદાઓની તલગામી ચર્ચા, કાવ્યેતર તત્ત્વોને કારણે કવિતાનો આસ્વાદ લેનારાઓ સામે ઉગ્ર વિરોધ, પ્રેમાનન્દ જેવા મહાકવિ તરીકે ઓળખાયેલા કવિની અલંકાર યોજનામાં રહેલી ઊણપો, સચોટતા જેવી સંજ્ઞાની નિરર્થકતા, કાવ્યરચનામાં અને આસ્વાદમાં બુદ્ધિ નહીં પણ સંવેદન મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે એવી માન્યતા, જીવનની પ્રગાઢ અનુભૂતિ પર મુકાતો ભાર, બ. ક. ઠાકોર જેવાની બહુચર્ચિત વિચારપ્રધાનતાની વિભાવનાની ઊણપો, ખબરદાર જેવાની કાવ્યવિભાવનામાં જોવા મળતા દોષોની વિગતવાર ચર્ચા, પ્રથમ પંક્તિના કવિ હોવા છતાં ગૌણ કવિઓની કવિતા પ્રત્યેનો આદર, એમના કાવ્યસંગ્રહોની વિવેચના (ન્યાળું તારા નયનમહીં હું મૂર્તિ નાનેરી મારી/ને ઢોળે ત્યાં પવન મધુરો રેશમી પક્ષ્મ તારી – જેવી ગોવિંદસ્વામીની કાવ્યપંક્તિઓના સૌંદર્ય તરફ તેમણે દોરેલું ધ્યાન જુઓ) આ બધું તેમની કાવ્યવિભાવનાને ઉચિત ગૌરવ અપાવે છે.

સુન્દરમ્ રૂપરચનાનો પુરસ્કાર કરતા હોવા છતાં આધ્યાત્મિક પરિભાષાની આડશે કવિતાની સરળ સમજૂતી આપતા હોવાનો આક્ષેપ મૂકી શકાય. પણ કાવ્યની સર્જન પ્રક્રિયામાં રહસ્યતત્ત્વ પ્રવેશ્યા વિના રહી શકતું નથી. સર્જનપ્રક્રિયાની ક્રમબદ્ધ રૂપરેખા મરે ક્રીગર જેવાએ આપી છે, પણ ઘણી વખત આવી રૂપરેખા પણ સર્જનના અદ્દભુત વ્યાપારને પૂરેપૂરી સમજાવી શકતી નથી. અન્તે અણુ અને બૃહતના સંવાદમાં લય પામતી આદર્શ કવિતાની વિભાવના તરફ સુન્દરમ્ જાય છે: 'આ વૈવિધ્ય અને બહુતાના પ્રત્યેક અંશનું સત્ય અને એ સર્વને ટકવી રહેલા અને ધારી રહેલા પૃષ્ઠભૂ જેવા એકત્વનું સત્ય એ બંનેના સમ્યક્ ગ્રહણમાંથી કવિતાની સૃષ્ટિ બનશે.'[૨૬] આ આદર્શ છેવટે ઉપનિષદ્કથિત સત, ચિત્ અને આનન્દ તરફ લઈ જાય છે. કાવ્યના સન્દર્ભમાં જ્યારે આ શબ્દોનો ઉપયોગ થાય ત્યારે તેના અર્થ અસ્તિતા, ચેતના અને આનન્દ સમજીએ તો તેની સામે વાંધો લઈ ન શકાય. છતાં સર્જકને નિષ્ક્રિય વાહક તરીકે ગણવામાં આવ્યો નથી. સુન્દરમ તેના પર મોટી જવાબદારી નાખે છે;

કાવ્યનાં ઘટકતત્ત્વો વિશેની ઊંડી સમજ; રસ, આનન્દ વિશેની પૂરેપૂરી જાણકારી કવિને હોવી જ જોઈએ. આ અભિજ્ઞતાનો સંયોગ 'ધન્ય ક્ષણે પ્રગટતી પ્રેરણા' સાથે થવો જોઈએ. એટલે અંતે પ્રેરણા, અંતઃસ્ફુરણા, સહજોપલબ્ધિ આગળ આવી ચઢયા. પણ આ પ્રેરણા, અંતઃસ્ફુરણાથી નિષ્ક્રિયતા અભિપ્રેત નથી. અહીં હર્બર્ટ રીડ જેવા કલાકોવિદ યાદ આવે છે : 'The highest poetry is inconceivable without the intuition of pure Being as well as the sense of existence. Art is empty unless it can glimse perfection. The poet must, if my contentians are right, live in the fleeting moments of vision, but in these moments his vision penetrates very deep and far, and the degree of its penetration is measured by the range of the poets thought or Intelligence.'[૨૭] આટલું લાંબું અવતરણ આપવાનો આશય માત્ર આટલો જ છે કે પશ્ચિમના પ્રખ્યાત કળામીમાંસકોએ, કાવ્યવિવેચકોએ પણ અંતઃસ્ફુરણા, દર્શન સામે વાંધો ઉઠાવ્યો નથી. આ વડે જ વ્યક્તિગત ચેતના વૈશ્વિક અથવા પરમ ચેતનામાં લીન થઈ શકે. આવી શક્તિ ધરાવતો કવિ સમાજની સેવા કરવા માગતો હોય તોપણ કાવ્યસર્જન દ્વારા જ કરી શકે.

સુન્દરમ્‌ની કાવ્યભાવના ઉત્તમ કૃતિઓથી ઘડાયેલી હોવાને કારણે બજારુતામાં સરી પડતી અને છતાં ભક્તિનો દાવો કરતી કવિતા સામે પુણ્યપ્રકોપ ઠાલવે છે; અવિનાશ વ્યાસ જેવાની 'આજ મારે ઘેર થાય લીલાલહેર' જેવી ખૂબ લોકપ્રિય કવિતા માટે કહે છે : 'આ કૃતિ સર્જન દૃષ્ટિએ એવી એક બજારુ તદ્દન દૂષિત મનોવૃત્તિનું પરિણામ છે કે જેને કળાના ક્ષેત્રમાં, લોકપ્રિયતા, સંગીત, ગયેતા કે બીજા કોઈ પણ બહાને સ્થાન ન હોવું જોઈએ.'[૨૮] તેમની 'કાવ્યભાવના'નું ઉત્તમ નિદર્શન 'ગીત' નામનો લેખ પૂરો પાડે છે. કાવ્ય–અકાવ્ય વચ્ચે કરવામાં આવેલા વિવેક ઉપરાંત ભાવકને સાહિત્યાભિમુખ કરવાના આવા પ્રયત્ન ગૂજરાતીમાં વિરલ છે. તેમના બધા જ લેખોની ચર્ચાના કેન્દ્રમાં માત્ર કળાનું સત્ય રહેલું છે. કળાના સત્ય સિવાયની બીજી કોઈ પણ ચર્ચા સાહિત્યને ભાગ્યે જ ઉપકારક થઈ પડતી હોય છે એ હકીકતથી તે માહિતગાર છે. વળી તેમની દૃષ્ટિએ સાહિત્ય વિશેના અજ્ઞાન, રાગદ્વેષને કારણે જ વિવેચન ઊર્મિનિષ્ઠ વ્યાપારમાં સરી પડતું હોય છે, આવો વ્યાપાર વિવેચનને પ્રતિષ્ઠા અપાવતો નથી.

'આજે કદાચ સુન્દરમ્‌ની કાવ્યભાવના આપણને અપરિચિત ન લાગે,

પણ જે જમાનામાં આ લેખો લખાયા હતા તે જમાનાની વૈચારિક ભૂમિકાના સન્દર્ભમાં જ્યારે આપણે તેમનો વિચાર કરીશું ત્યારે નિઃશંક એમાં રહેલી અસાધારણતાની પ્રતીતિ થશે. કાવ્યનું સ્વરૂપ, વિવેચનવ્યાપારની ચર્ચામાં ગુજરાતી વિવેચને આવી વિચારણા પ્રત્યે અત્યાર સુધી દુર્લક્ષ આપ્યું એ શોચનીય છે. આ લેખો આજથી પંદર વીસ વર્ષ પહેલાં પણ જો ગ્રન્થસ્થ થયા હોત તો આપણી સાહિત્યિક ભૂમિકા વધુ દૃઢ થાત. વર્તમાન કાવ્યવિભાવના વધુ સ્પષ્ટ રીતે પ્રગટી હોત અને અત્યારે નૂતન અભિગમોને આવકારવા માટે આપણે વધુ કટિબદ્ધ થયા હોત. સુન્દરમની કાવ્યસૃષ્ટિ સાથે તેમની કાવ્યભાવનાનો મેળ કઈ રીતે બેસે છે એ એક જુદો જ વિષય થયો, એ વિશે ફરી ક્યારેક.

પાદટીપ :

૧. 'અર્વાચીન કવિતા' – બીજી આવૃત્તિ, પૃ. ૧૫–૬.
૨. 'સાહિત્યચિંતન' – પહેલી આવૃત્તિ, ,, ૮૦.
૩. એજન – પૃ. ૧૭૦.
૪. એજન – ,, ૧૪૩.
૫. 'અર્વાચીન કવિતા' – પૃ. ૭૧.
૬. 'સાહિત્યચિંતન' – ,, ૧૪૩.
૭. 'અવલોકના' – પ્રથમ આવૃત્તિ, પૃ. ૧૮૯.
૮. 'સાહિત્યચિંતન' – પૃ. ૨૫.
૯. એજન – ,, ૩૬૮–૭૧.
૧૦. 'અવલોકના' – ,, ૪૭.
૧૧. 'સાહિત્યચિંતન' – ,, ૧૭૬.
૧૨. Theory of Literature, પેંગ્વિન આવૃત્તિ ૧૯૭૬, પૃ. ૨૪૩
૧૩. 'અર્વાચીન કવિતા' – પૃ. ૧૬
૧૪. 'સાહિત્યચિંતન' – ,, ૮૧.
૧૫. 'કાવ્યનું સંવેદન' – ,, ૪૫.
૧૬. 'સાહિત્યચિંતન' – ,, ૬૮–૯.
૧૭. એજન પૃ. ૧૦૦.
૧૮. ,, ,, ૧૭૬.
૧૯. ,, ,, ૩૭૬.
૨૦. ,, ,, ૩૭૨.
૨૧. 'અર્વાચીન કવિતા' – પૃ. ૨૭૨.
૨૨. 'સાહિત્યચિંતન' – ,, ૬૩–૪.

૧૭ એતદ્ સપ્ટેમ્બર ૭૯

૨૩. 'અરણ્યરુદન' – પૃ. ૨૩.
૨૪. 'અર્વાચીન કવિતા' – ,, ૪૮૨.
૨૫. 'અવલોકના' – ,, ૧૧૯.
૨૬. 'અર્વાચીન કવિતા' – ,, ૪૮૭.
૨૭. 'Form in Modern Poetry' – પૃ. ૭૬.
૨૮. 'સાહિત્યચિંતન' – પૃ. ૩૯૧.

હેરોલ્ડ પિન્ટરની નાટ્યસૃષ્ટિ

અનિલા દલાલ

૧૯૫૫માં સેમ્યુઅલ બેકેટનું નાટક ‘વેઇટિંગ ફૉર ગોદો’ લંડનમાં ભજવાયું અને અંગ્રેજી રંગભૂમિને ‘થીએટર ઑફ ધ ઍબ્સર્ડ’નો પરિચય થયો. અંગ્રેજી રંગભૂમિ માટે જાણે કે એક નવો યુગ શરૂ થયો. આમ તો સદીએ બે સદીએ આ રંગભૂમિ પર આવા પલટ આવતા રહ્યા છે. પરંતુ ૨૦મી સદીમાં ચોથા દાયકાથી શરૂ કરી બીજા વિશ્વયુદ્ધ સુધી અને તે પછી વળાંક લાવનાર વિવિધ પ્રયોગો થતા રહ્યા છે. આ પ્રયોગોને ત્રણ વિભાગમાં વહેંચી શકાય : ‘વર્સ ડ્રામા’, ‘ઍન્ગ્રી થીએટર’ અને ‘ઍબ્સર્ડ થીએટર’. સામાન્ય રીતે નવા પ્રયોગોને અવેતન રંગભૂમિ પ્રસ્થાપિત કરે છે. વ્યવસાયી રંગભૂમિ તો મેલો ડ્રામા કે ફાર્સ કે સેન્ટિમેન્ટલ કૉમેડીના પ્રયોગો રજૂ કરી લોકપ્રિયતા મેળવે છે. આવા ‘લોકપ્રિય’ થીએટરની સામેનો પહેલો સીધો વિરોધ બ્રિટનમાં ‘વર્સ ડ્રામા’ (પદ્યનાટક) દ્વારા રજૂ થયો. ડબ્લ્યુ. બી. યેટ્સ, એઝરા પાઉન્ડ કે ટી. એસ. એલિયટ જેવાં કવિઓએ નાટકમાં કવિતાને પ્રયોજી અનુભૂતિની વિવિધતા તેમ જ ઉત્કટતા આલેખવા ધાર્યું હતું. પરંતુ તેમની ધારણા એટલી ફળીભૂત થઈ શકી નહીં. એલિયટના પ્રયોગો કંઈક આવકાર પામ્યા ખરા. કેન્ટરબરી કૅથેડ્રલને જ થીએટર તરીકે ગણી ભજવાયેલા તેમના પદ્યનાટક ‘મર્ડર ઇન ધ કૅથેડ્રલ’ (૧૯૩૫)ને સારી સફળતા મળી. પરંતુ ‘ધ ફૅમિલી રીયુનિયન’ (૧૯૩૯)થી ‘ધ એલ્ડર સ્ટેટ્સમન’ (૧૯૫૮) સુધીનાં તેમનાં પદ્યનાટકો માટે ઘણી મુશ્કેલીઓ ઊભી થઈ અને તેથી તેમના મૂળ ઉદ્દેશથી જુદી જ દિશા તરફ તેમની ગતિ થઈ.

પદ્યનાટક થોડા સમય માટે એક શક્તિશાળી પરિબળ તરીકે રહી અદૃશ્ય થયું. ત્યાર પછી નાટ્ય-રીતિમાં બીજાં બે વલણોએ આકાર લીધો – ‘ઍન્ગ્રી

થીએટર' અને 'એબ્સર્ડ થીએટર'. જ્હોન ઓસ્બોર્નના 'લુક બેક ઇન એન્ગર' (૧૯૫૬), આર્નોલ્ડ વેસ્કરનાં નાટકો કે બીજાં 'એન્ગ્રીઝ'નાં નાટકોએ પ્રણાલિગત થીએટરની ઘણી ચીલાચાલુ પ્રથાઓ તોડી. આ નાટકકારો થીએટરમાં જે ચાલી રહ્યું હતું તેનાથી ક્રુદ્ધ હતા, આસપાસના જીવનથી નહીં. બ્રેખ્તના જેવી નવી ટેકનિકના તેમના કેટલાક પ્રયોગોને બાદ કરીએ તો એક રીતે તેઓ પણ પ્રણાલિબદ્ધ જ હતા. બીજા વિશ્વયુદ્ધ પછીના કોઈ મહત્ત્વના પ્રશ્નો કે પરિણામોની તેમનાં નાટકોમાં થયેલી છણાવટ જોવા મળતી નથી. તેથી જ એમ સૂચવાયું છે કે 'લુક બેક ઇન એન્ગર'થી 'નહીં', પરંતુ 'વેઇટિંગ ફૉર ગોદો'થી બ્રિટનમાં રંગભૂમિના ક્ષેત્રે નવો યુગ શરૂ થયો છે.

બીજા વિશ્વયુદ્ધને કારણે ફરીથી એક વાર માનવની માનવસંસ્કૃતિ પ્રત્યેની શ્રદ્ધા ડગી અને, સર્જનાત્મક ચિંતકો જીવનની નિરર્થકતાથી ચિંતિત થયા. જીવનને જીવવા યોગ્ય, અર્થપૂર્ણ બનાવવાના પ્રયત્નો પણ હાસ્યાસ્પદ અને અર્થહીન ભાસ્યા. આયોનેસ્કો, બેકેટ, જેને, આદામોવ, પિન્ટર તેમ જ સિમ્પસન અને આલ્બી જેવાં નાટકકારો વિસંવાદિતાને, અસ્તિત્વના ઉદ્વેગને (એક્ઝિસ્ટેન્શિયલ એંગ્વિશ), નિરર્થકતાને તદ્દન નવી જ ટેકનિકો દ્વારા પ્રકટ કરવા તરફ વળ્યા. થીએટર ઑફ ધ એબ્સર્ડ એ કંઈ એક સુબદ્ધ, સુનિયોજિત આંદોલન રૂપે શરૂ થયું નહોતું. એટલે 'એબ્સર્ડ' સંજ્ઞાથી અભિહિત થવા છતાં દરેક નાટકકાર પોતાની આગવી ટેકનિકને પોતાના નાટકમાં પ્રયોજે છે. પણ આ વિશ્વમાં માનવીની વિપરીત સ્થિતિ વિશેના તેમના વલણમાં ઘણું સામ્ય દેખાય છે. કામુના નિબંધ 'મીથ ઑફ સિસીફસ' (૧૯૪૨)માં જે વલણ નિરૂપાયું છે તે આ વલણ છે. આસપાસના વાતાવરણ સાથે પોતાના અસ્તિત્વની વિસંવાદિતા અનુભવતા માનવીની તેની સામેની મથામણ અર્થહીન છે. અર્થહીનતાની આ સભાનતા તેનામાં એક ઉદ્વેગ (એંગ્વિશ)ને જગાવે છે. આ ઉદ્વેગ આ નાટકકારોનું કેન્દ્રવર્તી સંવેદન છે. એ રીતે સમકાલીન નાટકને સમકાલીન દાર્શનિક વિચારધારાઓ સાથે સીધો સંબંધ છે. (કામુ અને સાર્ત્રનાં નાટકોમાં પણ મુખ્ય સંવેદન આ જ છે, છતાં તેમની નાટ્યશૈલી 'નેચરાલિસ્ટિક' છે.) આ નાટકકારોને પરંપરાગત નાટ્યરીતિઓ અનુરૂપ લાગી નહીં. નવી અનુભૂતિને વ્યક્ત કરવા તેઓ ભાષાનો ..ી રીતે વિનિયોગ કરે છે. તે ભાષા શબ્દાત્મક (વર્બલ) હોય છે, દૃશ્યાત્મક (વિઝ્યુઅલ) હોય છે, કાવ્યાત્મક (પોએટિક) હોય છે, રૂપકાત્મક (મેટાફૉરિકલ) ..ય છે. એમને મતે વિસંવાદિતાને એને વિસંગતિ-તાર્કિક તથા સંગતિ-

પૂર્ણ દશ્યોમાં કે ભાષામાં કેવી રીતે બાંધી શકાય ? કદાચ તેને માટે બાહ્ય રીતે અસંબદ્ધ કે નિરર્થક લાગતી ભાષા કે ટેકનિક જ અનુરૂપ બને. આમ છતાં એ દેખીતી અસંબદ્ધતા કે નિરર્થકતા દ્વારા સમકાલીન જીવનની કરુણતાનું આખરે તો કલાગત સુગ્રથન જ હોય છે.

'એબ્સર્ડ થીએટર' એ આમ તો એક નવી ઘટના નથી. એના સંકેત છેક ૧૮૯૬માં ભજવાયેલા આલ્ફ્રેડ જેરીના 'ઉબુ રોઈ' નાટકમાં જોવામાં આવ્યા છે. પછી સ્ટ્રિન્ડબર્ગ (૧૮૪૯–૧૯૧૨)ના અભિવ્યક્તિવાદી (એક્સપ્રેશનિસ્ટિક) નાટકોમાં અચેતન મનમાં સ્પંદનોને સ્વપ્ન કે દુઃસ્વપ્ન દ્વારા પ્રકટ કરવામાં આવ્યાં તેમાં પણ 'એબ્સર્ડ'ના તત્ત્વને કલ્પી શકાય છે. વળી ફ્રાન્ઝ કાફકા (૧૮૮૩–૧૯૨૪)ના 'ધ ટ્રાયલ'નું ૧૯૩૬માં થયેલું નાટ્ય રૂપાંતર અને ૧૯૪૭માં થયેલી તેની ભજવણી એ એક ઐતિહાસિક ઘટના છે. તેનો એબ્સર્ડ થીએટર પર પ્રચંડ પ્રભાવ પડ્યો છે. બ્રેખ્તનું 'બાલ' (૧૯૧૮) તેમ જ એલિયટનું 'સ્વીની એગોનિસ્ટીસ' (૧૯૨૭) – જો તે પૂરું થયું હોત તો – આ સ્વરૂપને જ અન્ય રૂપે પ્રકટ કરે છે. બેકેટ અને પિન્ટરના પુરોગામી તરીકે પિરાન્ડેલોનો પણ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ.

બેકેટના 'વેઇટિંગ ફોર ગોદો'નો એટલો તો પ્રભાવ પડ્યો હતો કે તે સમયે તે નાટક એબ્સર્ડ થીએટરનો પર્યાય બની ગયેલો. એમ પણ નોંધવામાં આવેલું કે કદાચ હવે પછી આવું એબ્સર્ડ નાટક નહીં લખાય – આ સ્વરૂપનો (જીનર) બેકેટે એટલો કચાસ કાઢેલો. જેમ જેમ્સ જોય્યસે 'યુલીસીસ' પ્રકટ કરી 'સ્ટ્રીમ ઑફ કોન્સીઅસનેસ' પ્રકારની નવલકથાનો કચાસ કાઢેલો. વિદ્યાર્થી અવસ્થાથી જ બેકેટ જોય્યસના ચાહક હતા અને પોતાના પેરિસના નિવાસ પછી તો તે તેમના અંતેવાસી થયેલા. જોય્યસ રૂપી 'લકી'ના જાણે પોતે 'પોઝો' હતા ! જોય્યસની જેમ તેમને પણ ભાષામાં રહેલી અનેકવિધ શકયતાઓનો તાગ મેળવવાનું વળગણ છે. 'વેઇટિંગ ફોર ગોદો'માં કોઈ પાત્રાલેખન નથી કે નથી કોઈ કથા. તે 'સ્થિર સ્થિતિ'ને આલેખે છે અને તે દ્વારા જીવનના સત્યને તપાસે છે. પ્રૌઢ અવસ્થાએ પહોંચેલા બે રખડુઓ, એસ્ટ્રેગોન અને લાદિમિર; એક નિર્જન રસ્તા પર ઝાડના ઠૂંઠા નીચે ઘણા સમયથી ગોદોની પ્રતીક્ષામાં બેઠા છે. (થોડા સમય પછી લકી અને પોઝો આવે છે અને જાય છે અને આવે છે – જુદે જુદે રૂપે.) તેમને કાંઈ કરવાનું નથી કે કાંઈ કહેવાનું નથી. માત્ર શૂન્યતાને ભરવા તેઓ ભાષા પ્રયોજે છે. આ

એમની વિષમતા છે – 'Nothing happens here, nobodoy comes, nobody goes, this is very painful.' ગોદો ચોક્કસ આવવાનો છે કે કેમ તેની પણ તેમને ખબર નથી. બન્ને અંકને અંતે એક છોકરો આવીને કહી જાય છે કે ગોદો આવી શકશે નહીં. બન્ને અંકના અંત સરખા જ શબ્દોથી થાય છે; (માત્ર બીજા અંકમાં લાદિમિર જવાનો પ્રસ્તાવ મૂકે છે એટલું.) :

Estragon : Well, shall we go ?
Vladimir : Yes, let's go.
(They do not move.)

આખાયે નાટકમાં આવી વર્તુળાકાર સ્થિતિ છે, કોઈ ગતિ નથી. છતાં ગોદોની રાહ જોવા સિવાય બીજો કોઈ આરો નથી. આમ નાટકમાં સમગ્ર ઝોક 'ગોદો' પર નહીં, પરંતુ 'પ્રતીક્ષા' – નિરર્થક પ્રતીક્ષા – પર છે.

જોતજોતામાં 'વેઇટિંગ ફોર ગોદો'નો વંશવેલો વિસ્તાર પામ્યો. એ પરિવારના સાર્થકનામ નાટકકાર તે હેરોલ્ડ પિન્ટર. પિન્ટરે સ્વયં જો કોઈનોયે પ્રભાવ સ્વીકાર્યો હોય તો તે છે બેકેટનો. પિન્ટર ગમે તેટલા 'નેચરાલિસ્ટિક' લાગતા હોય, તેમના સંવાદો ગમે તેટલા વાસ્તવિક લાગતા હોય, છતાં મૂળભૂત રીતે બેકેટની જેમ તેમણે પણ માનવીની વિષમતાને નિરૂપવા કાવ્યાત્મક કલ્પનો યોજ્યાં છે, જે લગભગ રૂપકો બની જાય છે. તેમની ભાષા અને સંવાદોમાં તેવી જ અસંબદ્ધતા, અતાર્કિકતા અને અસંગતિ છે. કેટલીક ભિન્નતાઓ હોવા છતાં તે સીધા જ બેકેટની પરંપરામાં આવે છે.

*

૧૯૩૦માં એક યહૂદી પરિવારમાં હેરોલ્ડ પિન્ટરનો જન્મ થયો હતો. લંડનના વેસ્ટ એન્ડ વિભાગમાં કારખાનાં અને રેલવે યાર્ડના ભરચક મજૂર વિસ્તારમાં એમનું બાળપણ વીત્યું હતું. પરંતુ ઘરની થોડે નજીકમાં જ વહી જતી લી નદી એમને આશ્વાસન રૂપ હતી. પિતા દરજીનું કામ કરતા અને માતા ગૃહકાર્ય તેમ જ પાકશાસ્ત્રમાં નિપુણ હતાં. યુદ્ધ દરમ્યાન પિન્ટરને આ સ્થળ છોડી કોર્નવાલના કિલ્લામાં રહેવાનું થયું હતું. ૧૯૪૪માં તે લંડન પાછા આવ્યા ત્યારે પહેલી જ વાર તેમણે બોમ્બવર્ષા નિહાળી. ૧૯૪૭માં શાળાનો અભ્યાસ પૂરો કર્યો. બીજે વર્ષે 'રોયલ એકેડેમી ઓફ ડ્રામેટિક આર્ટ'માં

અભિનય કરવાના અભ્યાસ માટે તેમને ગ્રાન્ટ મળી, પરંતુ તે અભ્યાસ તેમણે અધવચ્ચેથી જ છોડી દીધો. ૧૮ વર્ષની વયે જ્યારે ફરજિયાત લશ્કરી સેવામાં જોડાવાનો સમય આવ્યો ત્યારે તેમણે તેનો સખત વિરોધ કર્યો. એ રીતે યુદ્ધની યાતના અને ભયાનકતામાં પોતાનો ફાળો આપવાની તેમણે સ્પષ્ટ નામરજી દર્શાવી, તેથી તેમને મેજિસ્ટ્રેટ પાસે કોર્ટમાં બે વાર હાજર થવું પડ્યું. શાંતિની નીતિને ખાતર જેલમાં જવાની પણ તેમની તૈયારી હતી.

નટ અને નાટકકાર તરીકે નામના કાઢનાર પિન્ટરની સર્જનાત્મક કારકિર્દી કવિતાથી શરૂ થઈ હતી. ૧૯૫૦માં તેમનાં પ્રથમ બે કાવ્યો 'પોએટ્રી' લંડનમાં પ્રકટ થયાં. તે જ વર્ષે બી. બી. સી. પર અભિનેતા તરીકેની તેમની પહેલી ધંધાકીય નિમણૂક થઈ. પણ તે પછી તેમણે બીજી કંપની સાથે આયર્લૅન્ડનો પ્રવાસ કર્યો. ૧૯૫૩માં અભિનેત્રી વિવિયન મર્ચન્ટ સાથે શેક્સપિયરના 'એઝ યુ લાઇક ઇટ'ના કેટલાક ભાગોમાં કામ કર્યું. ૧૯૫૬માં તે બન્ને ફરીથી મળ્યા. આ વખતનું તેમનું મિલન લગ્નમાં પરિણમ્યું.

પિન્ટરનું પહેલું નાટક 'ધ રૂમ' ૧૯૫૭માં લખાયું અને બ્રિસ્ટલ યુનિવર્સિટીના નાટ્યવિભાગ તરફથી તે તરત જ ભજવાયું. તેને પરિણામે તેમની પાસે બીજાં નાટકોની માગ થઈ. 'ધ બર્થડે પાર્ટી' અને 'ધ ડમ્બ વેઇટર' તે જ સાલમાં રચાયાં. ૧૯૫૮માં ત્રિઅંકી નાટક 'ધ બર્થડે પાર્ટી' લંડનમાં પહેલી વાર ભજવાયું ત્યારે તેને સરિયામ નિષ્ફળતા સાંપડી હતી. પણ બીજા લાંબા નાટક 'ધ કૅર ટેકર'ને ભજવવાનાં જ સારી પ્રતિષ્ઠા પ્રાપ્ત થઈ. ૧૯૬૧માં તે નાટક લંડનમાં ભજવાયું ત્યારે પિન્ટરે પોતે મિકની ભૂમિકા લીધી હતી. ત્યારથી તે સમયના મહત્ત્વના નાટકકારોમાં પિન્ટરની ગણના થઈ ચૂકી. પછી તો તેમનાં નાટકો આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ પામ્યાં. 'ધ કૅર ટેકર' પછી તેમણે ત્રણ લાંબાં નાટકો લખ્યા છે : 'ધ હોમ કમિંગ' (૧૯૬૪), 'ઓલ્ડ ટાઇમ્સ' (૧૯૭૦), અને 'નો મેન્સ લૅન્ડ' (૧૯૭૪). આ ઉપરાંત તેમણે હળવી નાટિકાઓ તેમ જ ટેલિવીઝન તથા રેડિયો માટે બીજાં લઘુનાટકો રચ્યાં છે : જેવાં કે 'અ સ્લાઇટ એક' (૧૯૫૮), 'ધ કલેક્શન' (૧૯૬૧), 'ધ લવર' (૧૯૬૨) વગેરે વગેરે. ડેવિડ બેરનના નામ હેઠળ તેમણે ૯ વર્ષ સુધી એક નટ તરીકે કામ કર્યું હતું. આ અનુભવની સીધી અસર તેમનાં નાટકો પર પડી છે. પરંતુ જે બધો સમય તેમણે રંગભૂમિ પર અભિનયનું કાર્ય સ્વીકાર્યું હતું તે બધો સમય તે નાટકો નહીં, પણ કાવ્યો અને ગદ્યખંડો લખતા

રહ્યા. આમાંના ઘણા તો સંવાદ રૂપે જ હતા. આ જાણે કે નાટકો લખવા માટેની પૂર્વતાલીમ ના હોય!

તેમના પહેલા નાટક 'ધ રૂમ'માં બાહ્ય વિશ્વની ભીતિને અને તે સાથે અનિશ્ચિતતાના ઉદ્વેગને અનુભવતી વ્યક્તિનું – તેની નાયિકા રોઝને કેન્દ્રમાં રાખીને – થયેલું આલેખન છે. નાટકમાં એક રૂમ છે – બારણાવાળો. ઓરડામાં પ્રકાશ અને હૂંફ છે. બહાર અંધકાર અને કાતિલ ઠંડી છે. ૫૦ વર્ષની ઉંમરે પહોંચેલો ટ્રક ડ્રાઇવર બર્ટ અને ૬૦ વર્ષની લાગતી તેની પત્ની રોઝ આ રૂમમાં રહેવા આવ્યા છે. શરૂઆતથી જ રોઝ કંઈક ને કંઈક બોલે જાય છે, જ્યારે બર્ટ તદ્દન ચૂપ છે. રોઝના તેમના રૂમના ગુણગાનના પ્રત્યુત્તર રૂપે પણ તે કાંઈ બોલતો નથી. આ પાત્રોની આસપાસ આમ ભેદ ગુંથાતો જાય છે. વળી આરંભથી જ પિન્ટર રોઝની ભોંયતળિયાના ફ્લેટની ભીનાશ અને પોતાના રૂમની ઉષ્માની સતત વાતથી, બાહ્ય રીતે નિશ્ચિતતાને અનુભવતી, પણ ખરેખર અંદરથી ડરતી રોઝની ભીતિને પ્રકટ કરે છે. સંભવ છે કે ચારે બાજુની દ્વેષીલી દુનિયામાંથી કોઈ તેને આ હૂંફભર્યા ઓરડામાંથી બહારના હિમ જેવા વાતાવરણમાં ધકેલી દે. બીજી તરફ, તેની બર્ટની સ્નેહભરી કાળજી છતાં બર્ટની સતત ચૂપકીદી પણ એટલી જ ભયજનક છે. સંબંધોને નભાવવા મથી રહેલી આ સ્ત્રીને પેલો પુરુષ ત્યજી તો નહીં દે? તો ત્રીજી તરફ રૂમનું બારણું બહારથી થનારા કોઈના આગમનની અપેક્ષા જન્માવી મનમાં એક અજંપો લાવ્યા કરે છે. બહારના વિશ્વથી થતી ડખલની કલ્પના મનને અશાંત કરે છે. નાટકકારે 'ઉદ્વેગ'ની આવી ક્ષણો કુશળતાથી ઉપસાવી છે.

વળી પહેલા આગંતુક – આ મકાનની સંભાળ રાખનાર – મિ. કિડ સાથેની રોઝની વાતચીત આ દહેશતને વધુ ગાઢ બનાવે છે. બન્ને વચ્ચે કોઈ સંવાદ રચાતો નથી. માત્ર આ રૂમ ઘરમાં સૌથી સારો છે એ વાત પર બન્ને સંમત છે. ટ્રક ડ્રાઇવર બર્ટનું મૌન, રોઝનું રૂમની વાતો કરવાનું વળગણ, અને કિડની અર્થહીન વાતો કાફ્કાની કથાઓમાં રચાય છે તેવું અનિશ્ચિતતાનું વાતાવરણ સર્જે છે અને કશાક અમંગળના એંધાણ આપી જાય છે. કિડના ગયા પછી બર્ટ પણ ટ્રક લઈને જાય છે. રોઝ કચરાપેટી ખાલી કરવા રૂમનું બારણું ખોલે છે: બહાર એક યુવાન અને યુવતીને જોતાં જ તે એકદમ ગભરાય છે. પેલાં બે, એક ખાલી રૂમ શોધવા આવ્યા છે. મકાનમાલિકને શોધતાં શોધતાં તેઓ ભોંયરામાં પહોંચ્યાં ત્યારે કોઈએ પડદા

પાછળ રહી એક રૂમ – રૂમ નં. ૭ – ખાલી હોવાનો તેમને નિર્દેશ કર્યો છે. રોઝ બોલી-ઊઠે છે કે તે તો તેનો જ રૂમ. રોઝને મન આ વાત મૃત્યુ સમાન છે. રૂમની બહાર ક્યાંય હોવાની કલ્પના એટલે સહીસલામતીની બહાર ફેંકાવાની વાત.

પેલું યુગલ જાય છે કે તરત જ કિડ રૂમમાં ધસી આવી, રોઝને ભોંયરામાં રહેતો એક માણસ કેટલાક દિવસથી મળવા માગે છે, તેની વાત કરે છે. પછી પેલો અજાણ્યો અંધ નીગ્રો, રીલે, રૂમમાં દાખલ થાય છે. રોઝને તેના પ્રત્યે ઘૃણા છે, પણ અંધ નીગ્રો રોઝ માટે સંદેશો લઈને આવ્યો છે : રોઝને તેના પિતાએ તેને ઘેર પાછા જવા કહેવડાવ્યું છે. આ નીગ્રો રોઝને 'સાલ' કહી સંબોધે છે અને કહે છે : 'I want you to come home'. તે રોઝના પિતાનો સંદેશવાહક નહીં, પણ કદાચ રોઝના મૃત પિતા જ છે. ત્યાં રાત્રે બહાર ગયેલો બર્ટ પાછો આવે છે. તે રાત્રે એક ગાડી સાથે ટ્રકની થયેલી અથડામણની વાત આક્રોશમાં આવી જઈ બોલી જાય છે. નાટકમાં તે આ ક્ષણે પહેલી વાર બોલે છે ! બહુ સરળ પ્રયોગથી નાટકકાર ઊંડા આઘાતની અસર નીપજાવે છે. નીગ્રોને જોતાં જ બર્ટ તેને ભોંય પર પછાડી માર મારી મૃતઃપ્રાય કરે છે. રોઝ ચિત્કાર કરી બોલી ઊઠે છે : 'Can't see. I can't see. I can't see.'

આવા અર્થગર્ભ નાટકને યોગ્ય રીતે જ અનેક દૃષ્ટિએ જોવામાં આવ્યું છે. જોકે એ બધાં અનુમાનો અર્થઘટનની દિશા તરફનાં સૂચનો માત્ર છે. એક બાજુ પાશવી પતિ અને તેની ભાવુક પત્ની વચ્ચેનો સંબંધ અત્યંત વાસ્તવિક અને મનોવૈજ્ઞાનિક ભૂમિકા પર આલેખાયો છે, તો બીજી બાજુ એ વાસ્તવિકતાની બરાબર સામે નાટકના પહેલા અરધા ભાગમાં બહારના અંધકારની અને ભોંયરાના સંદર્ભની એક રહસ્યાત્મકતા નિરૂપાઈ છે. આ રહસ્યાત્મકતા ઉદ્વેગજન્ય ચિંતાનો ઉદ્દીપન વિભાવ છે. દિવસો સુધી ભોંયરામાં રહેલો અને રોઝ માટે સંદેશો લઈને આવતો અંધ નીગ્રો મૃત્યુનું પ્રતીક છે. તેની અંધતા અને કાળો રંગ આનો જ સંકેત કરે છે. નાટકને અંતે રોઝને અંધાપો આવે છે તે પણ તેના બર્ટ સાથેના સંબંધના અંતને સૂચવે છે, પણ વિશેષે તો તે તેના પોતાના અંતનું જ સૂચક છે.

નાટકમાં રાગદ્વેષનું તત્ત્વ પ્રસરેલું છે. જોકે પિન્ટર તેને ક્યારેય સીધેસીધું પ્રકટ કરતા નથી. પોતાના જન્મ વિશેના (ઓરિજિન) કિડના

અસ્પષ્ટ સંદર્ભથી શરૂ થતો આ વિષય છેલ્લે બર્ટના નીગ્રો માટેના 'Mice!' ઉચ્ચારણથી બાહ્ય રૂપ ધારણ કરે છે. બર્ટ આ નીગ્રો કેમ આવ્યો છે તેની પૂછતાછ પણ કર્યા વિના સીધો જ તેના પર પ્રહાર કરે છે ત્યારે પેલો દ્વેષ સ્પષ્ટપણે સમજાઈ જાય છે. આ નીગ્રો રોઝનો જ બાપ છે; રોઝનું નામ 'સાલ' છે અને તે પણ તેના જન્મ વિશેની વાત છૂપાવતી લાગે છે. આને કારણે જ બર્ટને ખુશ રાખવાની તેને ચિંતા છે અને બહારના વિશ્વ સાથેના સંઘર્ષની એક સતત ભીતિ છે. તેનો એક એક દિવસ યાતના રૂપ બને છે. તેનો પતિ ઠંડી રાતે ટ્રક લઈને બહાર જઈ આવે છે – આ ટ્રકને તે 'She'થી સંબોધે છે. ટ્રક જાણે કે રોઝની શોક્ય છે, જે તેના પતિને તેની પાસેથી છિનવી લે છે.

નાટકના સંવાદોમાં દરેક પાત્રને તેની પોતાની ભાષાશૈલી છે. રોઝ અને રિલે વચ્ચેનો સંવાદ કાવ્યાત્મક બને છે. અચાનક થતો હિંસક અંત ઊંડો પ્રભાવ મૂકે છે. જોકે અંધ નીગ્રોનું આગમન શૈલીની પ્રવાહિતામાં અવરોધ રૂપ બને છે.

'ધ રૂમ' પિન્ટરનું પ્રથમ નાટક છે, પણ પછી આવતાં પિન્ટરનાં તમામ નાટકો રૂપભેદે અને પાત્રભેદે આ 'રૂમ'નું જ વિસ્તરણ છે. તેમના વિશ્વના મનુષ્યો એક રૂમમાં છે, જે બહારના રહસ્યભર્યા વિશ્વથી ભયભીત છે. આ ભય –angst –ને કાફ્કા કે બેકેટની રચનાઓની જેમ, સુરરિયલ કે ફેન્ટસીની ભૂમિકાના આશ્રયે નહીં, પણ નર્યા વાસ્તવના આશ્રયે નિરૂપવામાં આવે છે. પિન્ટરે, અલબત્ત, ક્યાંક ક્યાંક પ્રતીકાત્મકતા અને આધિભૌતિકતાનો આશરો લીધો છે – (જેમ કે, 'ધ રૂમ'માં અંતે આવતો અંધ નીગ્રો) પણ મુખ્યત્વે તો તે રોજના જીવનની જ યથાર્થ ઘટના છે. તેમ છતાં એ કહેવું જોઈએ કે તે 'નેચરાલિસ્ટિક' (નિસર્ગવાદી) – જીવનના તથ્યોનું યથાતથ આલેખન કરનાર – નથી. તેમનાં પાત્રો, પાત્રોની ભાષા, પરિવેશ આ બધું વાસ્તવિક છે, પણ નાટકમાંથી સમગ્ર રીતે જે 'ટોન' ઊભો થાય છે તે રહસ્યાત્મકતાનો છે, કાવ્યાત્મક 'એમ્બિગ્યુઈટી' (અનેકાર્થતા)નો છે. વળી આ રહસ્યાત્મકતા નાટકનું કૌતુક (સસ્પેન્સ) સજીવ રાખવા માટે નથી પણ જીવનની યથાર્થતાનો જ એક અંશ છે, જીવનના પાયાના પ્રશ્નોનો, જેવાં કે પરસ્પરની અસ્મિતા કે ઉદ્દેશપરકતાના પ્રશ્નોનો જ એક અંશ છે. એક સ્થળે પિન્ટરે આ વિશે કહ્યું છે કે અહીં તમે એક રૂમમાં બેઠા છો, જે પહેલાં કોઈ વાર બન્યું નથી

અને જે આ ક્ષણે જ બની રહ્યું છે. રૂમનું બારણું ગમે તે ક્ષણે ખૂલવાની સંભાવના છે. આવનાર મુલાકાતીની ઓળખાણને તમે ઇચ્છો છો, પરંતુ જીવનમાં કેટલી વાર તમને એની સાચી ઓળખાણ હોય છે? કેટલી વાર તમે એના આવવાના ઉદ્દેશને જાણો છો? તેમનાં નાટકોમાં આથી પાત્રોના મનોદ્‌ઘાટનો ક્યારેય હોતાં નથી, માત્ર એક પરિસ્થિતિ હોય છે.

ફ્રાન્સમાં એલન રોબ્બ ગ્રીએની ‘નવી નવલકથા’ (nouveau roman)માં જે યથાર્થની વિભાવના છે તે જ કંઈક અંશે અહીં છે. આ સ્કૂલના લેખકોની જેમ પિન્ટર કોઈ ‘સર્જકના સર્વજ્ઞતા’ના મોભાને નકારે છે. પિન્ટર માને છે કે જીવનમાં તમારી સમક્ષ એક સ્થિતિ આવે છે. એ સ્થિતિનાં કારણો, પરિણામો, ઉદ્દેશો કેટલીયે વાર તમે જાણતા નથી. આ અપરિચિતતાનું રહસ્ય એ એ સ્થિતિની કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ છે. આમ પિન્ટરનાં નાટકોમાં કોઈ ઊર્મિકવિની માફક ભાવનાઓનું કે મનોભાવોનું ઊર્મિમય નિરૂપણ છે. વળી પાત્રોની અનિશ્ચિતતા અને ઘટનાઓની સંદિગ્ધતા નાટ્યાત્મક સંઘર્ષને વધુ ઘેરો બનાવે છે. જીવનમાં પ્રશ્નોની પરંપરા છે અને તે પ્રશ્નોના જવાબો બધી વખતે શક્ય નથી હોતા. જીવન રૂપી નાટકનાં પાત્રો (એટલે કે આપણે) મોટે ભાગે ઉડાઉગીર, ઠગારા, ધૂતારા, પાખંડી, અવિશ્વસનીય હોય છે અને આ ‘લાક્ષણિકતાઓ’માંથી જ આપણી ભાષા સર્જાય છે. ભાષાનો જે સહજ વાચ્યાર્થ હોય તેનાથી કંઈક જુદું જ તેમાંથી સૂચવાય છે. પિન્ટરનાં પાત્રો આવી રોજ–બ–રોજની સાહજિક ભાષા ઉચ્ચારે છે, જેને પિન્ટર પોતાના કલાકૌશલથી ઘાટ આપે છે, પણ તેનો ભાર પાત્રોને લાગતો નથી. તેમનો રંગભૂમિ પરનો આ ભાષાપ્રયોગ એટલો તો આગવો છે કે વિવેચનામાં ‘પિન્ટરેસ્ક લેંગ્વેજ’ સંજ્ઞાથી તે નવાજાયો છે. પિન્ટર માને છે કે અત્યાર સુધી મોટે ભાગે રંગભૂમિ પરના સંવાદોમાં જીવનના સંવાદોમાં હોય છે તેના કરતાં વધારે સ્પષ્ટતા, તર્કબદ્ધતા, માહિતીની વિપુલતા રહી છે. આને સ્થાને તે સંવાદોની વક્રતા, અપ્રત્યક્ષતા અને અતાર્કિકતા પ્રયોજે છે. કેટલીક વાર તો તેમનાં પાત્રો મૌન જ સેવે છે, અને તેના દ્વારા જ તે પાત્રો આપણી સમક્ષ ઉદ્‌ઘાટિત થાય છે. શબ્દાત્મક ભાષાને સ્થાને દશ્યાત્મક ભાષા પ્રયોજાય છે. ‘મૌન’ પિન્ટરનાં નાટકોમાં પ્રયોજાયેલી ભાષાનો અંતર્ગત ભાગ છે. જીવનમાં લોકોની બોલાતી ભાષામાં આપણને આવી જ ચૂપકીદી, ખામોશી, લાંબા વિરામો, અર્ધવિરામો જોવા મળે છે. અને જે બધું બોલાય

અસ્પષ્ટ સંદર્ભથી શરૂ થતો આ વિષય છેલ્લે બર્ટના નીગ્રો માટેના 'Lice!' ઉચ્ચારણથી બાહ્ય રૂપ ધારણ કરે છે. બર્ટ આ નીગ્રો કેમ આવ્યો છે તેની પૂછતાછ પણ કર્યા વિના સીધો જ તેના પર પ્રહાર કરે છે ત્યારે પેલો દ્વેષ સ્પષ્ટપણે સમજાઈ જાય છે. આ નીગ્રો રોઝનો જ બાપ છે; રોઝનું નામ 'સાલ' છે અને તે પણ તેના જન્મ વિશેની વાત છૂપાવતી લાગે છે. આને કારણે જ બર્ટને ખુશ રાખવાની તેને ચિંતા છે અને બહારના વિશ્વ સાથેના સંઘર્ષની એક સતત ભીતિ છે. તેનો એક એક દિવસ યાતના રૂપ બને છે. તેનો પતિ ઠંડી રાતે ટ્રક લઈને બહાર જઈ આવે છે – આ ટ્રકને તે 'She'થી સંબોધે છે. ટ્રક જાણે કે રોઝની શોક્ય છે, જે તેના પતિને તેની પાસેથી છિનવી લે છે.

નાટકના સંવાદોમાં દરેક પાત્રને તેની પોતાની ભાષાશૈલી છે. રોઝ અને રિલે વચ્ચેનો સંવાદ કાવ્યાત્મક બને છે. અચાનક થતો હિંસક અંત ઊંડો પ્રભાવ મૂકે છે. જોકે અંધ નીગ્રોનું આગમન શૈલીની પ્રવાહિતામાં અવરોધ રૂપ બને છે.

'ધ રૂમ' પિન્ટરનું પ્રથમ નાટક છે, પણ પછી આવતાં પિન્ટરનાં તમામ નાટકો રૂપભેદે અને પાત્રભેદે આ 'રૂમ'નું જ વિસ્તરણ છે. તેમના વિશ્વના મનુષ્યો એક રૂમમાં છે, જે બહારના રહસ્યભર્યા વિશ્વથી ભયભીત છે. આ ભય –angst –ને કાફ્કા કે બેકેટની રચનાઓની જેમ, સુરરિયલ કે ફેન્ટસીની ભૂમિકાના આશ્રયે નહીં, પણ નર્યા વાસ્તવના આશ્રયે નિરૂપવામાં આવે છે. પિન્ટરે, અલબત્ત, ક્યાંક ક્યાંક પ્રતીકાત્મકતા અને આધિભૌતિકતાનો આશરો લીધો છે – (જેમ કે, 'ધ રૂમ'માં અંતે આવતો અંધ નીગ્રો) પણ મુખ્યત્વે તો તે રોજના જીવનની જ યથાર્થ ઘટના છે. તેમ છતાં એ કહેવું જોઈએ કે તે 'નેચરાલિસ્ટિક' (નિસર્ગવાદી) – જીવનના તથ્યોનું યથાતથ આલેખન કરનાર – નથી. તેમનાં પાત્રો, પાત્રોની ભાષા, પરિવેશ આ બધું વાસ્તવિક છે, પણ નાટકમાંથી સમગ્ર રીતે જે 'ટોન' ઊભો થાય છે તે રહસ્યાત્મકતાનો છે, કાવ્યાત્મક 'એમ્બિગ્યુઈટી' (અનેકાર્થતા)નો છે. વળી આ રહસ્યાત્મકતા નાટકનું કૌતુક (સસ્પેન્સ) સજીવ રાખવા માટે નથી પણ જીવનની યથાર્થતાનો જ એક અંશ છે, જીવનના પાયાના પ્રશ્નોનો, જેવાં કે પરસ્પરની અસ્મિતા કે ઉદ્દેશપરકતાના પ્રશ્નોનો જ એક અંશ છે. એક સ્થળે પિન્ટરે આ વિશે કહ્યું છે કે અહીં તમે એક રૂમમાં બેઠા છો, જે પહેલાં કોઈ વાર બન્યું નથી

અને જે આ ક્ષણે જ બની રહ્યું છે. રૂમનું બારણું ગમે તે ક્ષણે ખૂલવાની સંભાવના છે. આવનાર મુલાકાતીની ઓળખાણને તમે ઇચ્છો છો, પરંતુ જીવનમાં કેટલી વાર તમને એની સાચી ઓળખાણ હોય છે? કેટલી વાર તમે એના આવવાના ઉદ્દેશને જાણો છો? તેમનાં નાટકોમાં આથી પાત્રોના મનોદ્દઘાટનો કયારેય હોતાં નથી, માત્ર એક પરિસ્થિતિ હોય છે.

ફ્રાન્સમાં એલન રોબ્બ ગ્રીએની 'નવી નવલકથા' (nouveau roman)માં જે યથાર્થની વિભાવના છે તે જ કંઈક અંશે અહીં છે. આ સ્કૂલના લેખકોની જેમ પિન્ટર કોઈ 'સર્જકના સર્વજ્ઞતા'ના મોભાને નકારે છે. પિન્ટર માને છે કે જીવનમાં તમારી સમક્ષ એક સ્થિતિ આવે છે. એ સ્થિતિનાં કારણો, પરિણામો, ઉદ્દેશો કેટલીયે વાર તમે જાણતા નથી. આ અપરિચિતતાનું રહસ્ય એ એ સ્થિતિની કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ છે. આમ પિન્ટરનાં નાટકોમાં કોઈ ઊર્મિકવિની માફક ભાવનાઓનું કે મનોભાવોનું ઊર્મિમય નિરૂપણ છે. વળી પાત્રોની અનિશ્ચિતતા અને ઘટનાઓની સંદિગ્ધતા નાટયાત્મક સંઘર્ષને વધુ ઘેરો બનાવે છે. જીવનમાં પ્રશ્નોની પરંપરા છે અને તે પ્રશ્નોના જવાબો બધી વખતે શકય નથી હોતા. જીવન રૂપી નાટકનાં પાત્રો (એટલે કે આપણે) મોટે ભાગે ઉડાઉગીર, ઠગારા, ધૂતારા, પાખંડી, અવિશ્વસનીય હોય છે અને આ 'લાક્ષણિકતાઓ'માથી જ આપણી ભાષા સર્જાય છે. ભાષાનો જે સહજ વાચ્યાર્થ હોય તેનાથી કંઈક જુદું જ તેમાંથી સૂચવાય છે. પિન્ટરનાં પાત્રો આવી રોજ-બ-રોજની સાહજિક ભાષા ઉચ્ચારે છે, જેને પિન્ટર પોતાના કલાકૌશલથી ઘાટ આપે છે, પણ તેનો ભાર પાત્રોને લાગતો નથી. તેમનો રંગભૂમિ પરનો આ ભાષાપ્રયોગ એટલો તો આગવો છે કે વિવેચનામાં 'પિન્ટરેસ્ક લેંગ્વેજ' સંજ્ઞાથી તે નવાજાયો છે. પિન્ટર માને છે કે અત્યાર સુધી મોટે ભાગે રંગભૂમિ પરના સંવાદોમાં જીવનના સંવાદોમાં હોય છે તેના કરતાં વધારે સ્પષ્ટતા, તર્કબદ્ધતા, માહિતીની વિપુલતા રહી છે. આને સ્થાને તે સંવાદોની વક્રતા, અપ્રત્યક્ષતા અને અતાર્કિકતા પ્રયોજે છે. કેટલીક વાર તો તેમનાં પાત્રો મૌન જ સેવે છે, અને તેના દ્વારા જ તે પાત્રો આપણી સમક્ષ ઉદ્દઘાટિત થાય છે. શબ્દાત્મક ભાષાને સ્થાને દશ્યાત્મક ભાષા પ્રયોજાય છે. 'મૌન' પિન્ટરનાં નાટકોમાં પ્રયોજાયેલી ભાષાનો અંતર્ગત ભાગ છે. જીવનમાં લોકોની બોલાતી ભાષામાં આપણને આવી જ ચૂપકીદી, ખામોશી, લાંબા વિરામો, અર્ધવિરામો જોવા મળે છે. અને જે બધું બોલાય

છે તેમાંનો પણ ઘણો બધો ભાગ પિન્ટરને મતે તો ઘણીયે વાર મૌનથી વિશેષ કાંઈ હોતો નથી.

'ધ રૂમ' બ્રિસ્ટલ યુનિવર્સિટીમાં ભજવાયું પછી તરત જ 'ધ બર્થડે પાર્ટી' રચાયું હતું, પરંતુ રંગભૂમિ પરની તેની પહેલી રજૂઆતને કરુણ રકાસ મળ્યો હતો. પિન્ટરના ઉદ્દેશને નહીં સમજવાથી કાં તો વિવેચકોએ તે નાટકને 'ઑબ્સ્કયોર' (દુર્બોધ) કહી દીધું કાં તો આયોજકોનો જ પ્રભાવ છે એમ કહી એનો છેદ ઉડાડી દીધો. ખરેખર તો હમણાં જોયું તે પ્રમાણે પિન્ટર નવી નાટ્યાત્મક ટેકનિકને પ્રયોજી રહ્યા હતા. પ્રત્યક્ષ ઉદ્‌ઘાટનથી નહી પરંતુ અભિનય દ્વારા, પાત્રોની ભાષા કે તેમનાં મૌન દ્વારા કે તેમની બે ઉક્તિઓ વચ્ચેની ખામોશી દ્વારા નાટકકાર કથ્યની ગૂંથણી કરતા જાય છે અને તેને ધીરે ધીરે ઉપસાવતા જાય છે. નાટકમાં સમાજથી વિખૂટા પડેલા એક સામાન્ય કલાકાર સ્ટેનલીની સ્થિતિનું આલેખન છે. તે સમાજથી નારાજ છે કારણ કે સમાજે તેને તરછોડ્યો છે, તો બીજી બાજુ સમાજે તેના દૂર ભાગી જવા માટે તેના પર સામાજિક દ્રોહનો આરોપ મૂક્યો છે. નાટક શરૂ થતાં પહેલાં જ આ કલાકારે તેનું કર્તવ્ય ત્યજી દીધું છે. નાટક બની ગયેલી ઘટનાનું એક પોસ્ટમોર્ટમ છે. નાટકમાં આવતાં પાત્રો 'ધ રૂમ'નાં પાત્રોનું થોડું વિકસિત રૂપ છે. રોઝની જેમ મેગ પતિની ચિંતા કરે છે; બર્ટની જેમ પેટી ઘણું ખરું મૌન ધારણ કરે છે (જોકે પેટીમાં બર્ટની પાશવતા નથી). યહૂદી ગોલ્ડબર્ગ અને આઇરિશમેન મેક્કાન અંધ નીગ્રોની માફક 'ભય'ના એજન્ટો છે. માત્ર, સ્ટેનલી કેમ સંતાતો ફરે છે અને ગોલ્ડબર્ગ તથા મેક્કાન શા માટે તેની પાછળ પડ્યા છે તે ભેદ સ્પષ્ટપણે ઉકલતો નથી.

મેગ અને પેટી બોલ્સની દરિયા કિનારા પર આવેલી વીશીનો એક માત્ર ઉતારુ તે સ્ટેનલી. મેગ સ્ટેનલી પર અનુરક્ત છે – પુત્ર જેવો વાત્સલ્ય ભાવ તો છે, પણ સાથે મિશ્રિત છે રાગ. કંઈક લઘરવઘર સ્થિતિમાં સ્ટેનલી પ્રવેશે છે. તેની વાતમાંથી સ્ફુટ થાય છે કે તે એક કૉન્સર્ટ પિયાનિસ્ટ છે. 'તેઓએ' (?) તેની કારકિર્દી અવરોધી તેને નમાવવા કોશિશ કરી છે. ત્યારથી તે અહી નિર્જન વિસ્તારમાં સમાજથી દૂર ભાગી આવી વસ્યો છે. બીજા બે ઉતારુઓના આગમનની જ્યારે મેગ વાત કરે છે ત્યારે સ્ટેનલી મનોમન ચોંકી ઊઠે છે. 'તેઓ' (?) તો નહીં હોય? (રૂમના બારણામાંથી કોઈ આવશે, એવો જ આ ભય છે.) ત્યાં પેલા બે નવા ઉતારુઓ – નાથાનિયલ ગોલ્ડબર્ગ અને

ડેર્મોટ મેક્કાન – આવી પહોંચે છે. રસોડામાં હાથ મોં ધોવા ગયેલો સ્ટેનલી ત્યાં જ થોડી વાર છૂપાઈ રહે છે! એકાએક મેગ આજે સ્ટેનલીની વર્ષગાંઠ છે. એવો પોતાના મનનો તુક્કો વહેતો મૂકે છે. તે વાત સાચી નથી, એવા સ્ટેનલીના સખત વિરોધ છતાં ગોલ્ડબર્ગ 'જન્મદિવસની પાર્ટી' (નાટકનું શીર્ષક પણ તેથી એ જ છે.) યોજવાનો આગ્રહ સેવે છે. હતાશ થયેલા સ્ટેનલીને પ્રફુલ્લિત કરવા મેગ, પડોશમાં રહેતી યુવતી લુલુએ લાવી આપેલું, રમકડાનું નગારું ભેટ આપે છે. સંગીતજ્ઞના પિયાનાને સ્થાને નગારાની આ ભેટ સ્ટેનલીની હાંસી સમાન છે! ધૂની મેગને કદાચ એ અભિપ્રેત નથી. રૂમમાં ચોગરદમ ઘૂમતો ઘૂમતો સ્ટેનલી નિરંકુશ બની વધુ ને વધુ જોરથી નગારા પર દાંડી પીટે છે. આ પ્રત્યાઘાત તેની ઊંડી નિરાશાનું બાહ્ય રૂપ છે.

બીજા અંકમાં સ્ટેનલી પેલા આગંતુકોના તેમની બેની વચ્ચેના તેમ જ તે બન્નેના તેના પોતાના અગાઉના જીવન સાથેના સંબંધો ખોળવાનો પ્રયત્ન કરે છે. અહીં કોઈ ખાલી જગા નથી એમ કહી તેમને ટાળવા પણ મથે છે. પરંતુ પેલા બે તેના પર અપમાનજનક પ્રશ્નોની ઝડી વરસાવે છે. મેગ પાર્ટીના પોષાકમાં પેલું નગારું વગાડતી આવે છે ત્યારે આક્રોશનો ધોધ અટકે છે. લુલુના સૂચનથી તે બધાં આંધળા ગોવાળિયાની રમત શરૂ કરે છે. અત્યાર સુધી અલગ રહેલો સ્ટેનલી તેમાં જોડાય છે. તેની આંખે પાટા બાંધી તેના ચશ્મા મેક્કાન તોડી નાખે છે અને તેના માર્ગમાં નગારું મૂકી દે છે, જે સ્ટેનલીના પગ તળે જ કચડાય છે – જાણે કે પોતાના કલાકારના જીવનના છેલ્લા ચિહ્નનું પણ વિસર્જન ! કે પછી મેગ આગળના તેના બાળક રૂપનો અંત ? પેલા આતંકવાદીઓના ભયથી માનસિક સમતુલન ગુમાવી બેઠેલો સ્ટેનલી હી હી કરતો દીવાલ તરફ ઘસડાય છે.

આખી રાત 'પેલાઓએ' સ્ટેનલીને યાતનાઓ આપી છે. સવારે બોલ્સ કુટુંબમાં તેની માંદગી વિશે ચર્ચા થાય છે. ગોલ્ડબર્ગની મોટી ગાડી સ્ટેનલીને લઈ જવા બહાર ઊભી છે. સ્ટેનલી 'નવર્સ બ્રેક ડાઉન'ની સ્થિતિમાં છે, પણ સત્તાના એજન્ટો જેવા ગોલ્ડબર્ગ અને મેક્કાન પણ અસ્વસ્થતા અને માનસિક યાતના સહી રહ્યા છે તેવો સંકેત તેમના ઝઘડામાંથી સ્ફુરે છે. જ્યારે મેક્કાન સ્ટેનલીને નીચે લાવે છે ત્યારે તે એક જુદી વ્યક્તિ બનીને આવે છે; તેનો પોષાક બદલાયો છે, હાથમાં હેટ અને તૂટેલા ચશ્મા છે, પણ તે સ્વચ્છ અને સુઘડ છે. પરંતુ તેની માનસિક

સ્થિતિ તંદ્રાની છે. પેલા બંન્ને તેને વચનો આપી ખુશ કરી રહ્યા છે, પણ સ્ટેનલી કોઈ માનવીય પ્રત્યાઘાત પાડતો નથી. તે તદ્દન ચૂપ છે. પછી તેઓ સ્ટેનલીને પેલી ગાડીમાં દૂર 'મોન્ટી' તરફ ટ્રીટમેન્ટ માટે લઈ જાય છે. નાટકના અંતે બહારથી પાછી ફરતી મેગને ખબર પણ નથી કે સ્ટેનલીને નિવાસં છોડાવી લઈ જવામાં આવ્યો છે. પેટી મેગને એ કહી શકતો નથી – તેનો અપરાધ બોધ આપણો અપરાધ બોધ બને છે.

જુદા જુદા વિવેચકોએ નાટકમાં જુદા જુદા અર્થસંકેતો જોયા છે. એક વિવેચકને મતે ગોલ્ડબર્ગ અને મેક્કાન રાજ્યના તથા સમાજના મતાગ્રહના પ્રતીક સમાન છે. એમના દ્વારા સમાજ કલાકાર સ્ટેનલીને તેના સમાજ બહારના અસ્તિત્વમાંથી જવાબદારીભર્યા સમ્માનનીય એવા સમાજમાં પાછા આવવાની ફરજ પાડે છે. ગોલ્ડબર્ગ તો કોઈ સંગઠનનો સંદેશવાહક હોય તેમ ઔપચારિક ભાષામાં તેની કાર્યવાહી ચલાવે છે. તે 'દુરિત'નો માત્ર એજન્ટ નહીં પણ પોતે જ 'દુરિત' છે. દૂર લઈ જવાયેલો સ્ટેનલી કાં મૃત્યુને ભેટશે કાં બ્રેઇન વોશિંગ પછી, તેને આપવામાં આવેલા વચનોની ઝાંખી કરશે ! સમાજના ચોકઠામાં જડાતા લોકો તો નગણ્ય બને છે પણ તેનો પડકાર કરનારને અને પોતાની રીતે જીવનાર એક સામાન્ય કલાકારને પણ એમાં જડીભૂત થઈ નગણ્ય બનવું પડે છે. ચેતનાના જુદા જુદા સ્તરો પર વિહરતા લોકો વચ્ચેની સમજૂતીના અભાવમાંથી આવી કરુણતા જન્મે છે.

બીજા સ્તરેથી, આખાયે નાટકને, પોતાના પૃથ્વી પરના ઉષ્માભર્યા નિવાસમાંથી મૃત્યુ તરફ દૂર ફેંકાઈ જવાની માનવીની ઊંડી ભીતિના કલ્પન તરીકે ઘટાવવામાં આવ્યું છે. નાટકની શરૂઆતમાં જ સ્ટેનલી અને મેગના સંવાદમાં સ્ટેનલી આનો નિર્દેશ કરે છે. 'પેલા લોકો' કોઈકને તેમની હાથગાડીમાં લઈ જવા આવ્યા છે.

> Stanley : They're got a wheel barrow in that van.
> Meg (breathlessly) : They haven't.
> Stanley : They are looking foı some one.
> Meg : They are not.
> Stanley : They are looking for some one. A certain person.

પછીની ઘટનાઓ પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે પોતાને જ કોઈ મૃત્યુ તરફ લઈ જશે એવો સ્ટેનલીનો જ આ ભય છે. 'ધ રૂમ'માં રોઝની ઘર ખોઈ બેસવાની

ભીતિ મૃત્યુની ભીતિ છે. ગોલ્ડબર્ગ અને મેક્કાન પણ જાણે કે મૃત્યુની દુનિયામાંથી આવતા બે સંદેશવાહકો છે અને જાણે સ્ટેનલીને તે દુનિયામાં લઈ જવા આવ્યા છે.

મનોવૈજ્ઞાનિક આર્કીટાઇપના (પ્રાદિમતાના) દૃષ્ટિબિંદુથી જોતાં 'ધ બર્થડે પાર્ટી'ને બાળપણની મસ્તીભરી દુનિયામાંથી કે કોઈ મોટપણ તરફની ગતિની મૂંઝવણના રૂપક તરીકે મૂલવવામાં આવે છે. સ્ટેનલી પ્રત્યેના પોતાના વાત્સલ્ય તેમ જ અનુરાગ બન્નેના સંમિશ્રણને કારણે મેગ મધર-ફિગર છે. મેગે રચેલા આ આરામનિવાસને છોડવા સ્ટેનલી અનુત્સુક છે. તેને માત્ર બહારના વિશ્વનો જ ભય છે એમ નથી, પરંતુ મા-પુત્ર સંબંધથી અતિરિક્ત કોઈ જાતીયતાથી તે ડરે છે. લુલુ સાથે બહાર જવાની તે ના પાડે છે, અને પાર્ટી વખતે પણ તેનું આક્રમણ મેગ પર છે, પછી લુલુ પર છે – બાલિશ જાતીય સંબંધોથી દૂર કરી તેને પ્રૌઢ સંબંધો તરફ ધકેલવામાં આવે છે. આવી સ્થિતિમાં જે દ્વિધા ભાવ અનુભવાય તેવો દ્વિધા ભાવ તે અનુભવે છે. વળી જો મેગ 'મધર-ફિગર' છે તો યહૂદી કૌટુંબિક પરિવેશમાંથી આવતો ગોલ્ડબર્ગ ફાધર-ફિગર બને છે. આ સંદર્ભમાં, સંગઠને મોકલેલા દ્વેષભર્યા એજન્ટ પ્રત્યેનો સ્ટેનલીનો ભય, પોતાના ગોત્રગમન (ઇન્સેટ્યુઅસ ફીલિંગ) માટે 'ફાધર ફિગર' દ્વારા થતી શિક્ષાનો ભય છે. સ્ટેનલીનું નિષ્કાસન પોતાના બાળપણના સુખભર્યા સ્વર્ગમાંથી એક પ્રૌઢની અતીત ઝંખના સાથે થતી વિદાયનું કલ્પન બને છે.

નાટકમાં પ્રયોજાયેલાં કલ્પનોનાં અનેક અર્થઘટનો (એમ્બિગ્યુઇટી)નાં ધૂંધળાપણાંમાં પણ એક ઊંડી સુગ્રથિત વસ્તુસંકલના જોવા મળે છે. આ અર્થઘટનો અસ્તિત્વની મૂળભૂત સ્થિતિના એક કાવ્યાત્મક રૂપક સમાન છે. દરેક પાત્રને તેનું આગવું ભાષાકીય વ્યક્તિત્વ છે. મેગની હળવાશ, ગોલ્ડબર્ગનો પરિતાપ, મેક્કાનની પાશવતા વગેરે તેમની પોતાની ભાષામાં અભિવ્યક્તિ પામ્યા છે.

'ધ કેર ટેકર'ની ભજવણીથી પિન્ટરે રંગભૂમિ પરનું તેમનું વિશિષ્ટ સ્થાન પ્રાપ્ત કરી લીધું છે. આ નાટક ત્રિઅંકી અને ત્રિપાત્રી છે. નાટક નટીશૂન્ય છે. તેમાં બે ભાઈ અને એક કેર ટેકર (ઘરની સંભાળ રાખનાર)ની વાત છે. પોતાનું કાયમી નિવાસસ્થાન શોધી રહેલા વૃદ્ધ ડેવિસનું યથાતથા ચિત્ર નાટકના કેન્દ્રમાં છે. તેના પર એક આદિપ્રતીકનું નિર્માણ કરવામાં

આવ્યું છે. 'ધ રૂમ' અને 'ધ બર્થડે પાર્ટી'માં મુખ્ય પાત્ર બહારના વિશ્વમાંથી આવનાર 'કોઈક'ના અકથ્ય ભયથી પીડાય છે. અહીં પરિસ્થિતિ ઊલટી છે : બેઘર રખડુ ડેવિસ બે ભાઈઓ – મિક અને ઍસ્ટન – ના ઘરમાં પોતાનો પગ સ્થિર કરવા માગે છે, પણ તેમાં તેને નિષ્ફળતા સાંપડે છે.

મિકે મોટા ભાઈ ઍસ્ટન માટે લંડનમાં એક જૂનું ખખડી ગયેલું ઘર ખરીદ્યું છે, જેને સુસ્થિતિમાં લાવવાની તાત્કાલિક જરૂર છે. એક ઓરડામાં ઍસ્ટને તેનો સામાન ખડકયો છે. ખાસ ધ્યાન ખેંચે તેવી વસ્તુ ગેસ સ્ટવ પરની બુદ્ધની એક મૂર્તિ છે – ઍસ્ટન કોઈ દુકાનમાંથી તે લઈ આવ્યો છે. પડદો ઊંચકાય છે ત્યારે મિક આ ઓરડાનો સર્વે કરી રહ્યો છે, પણ પછી તે જાય છે. ઍસ્ટન વૃદ્ધ ડેવિસને કાફેમાં થયેલી મારપીટમાંથી ઘરે લઈ આવે છે. કાળા લોકોના એંઠવાડને ઉપાડવાના વિરોધમાંથી ડેવિસને આ ઝઘડો થયો હોય છે. શરૂઆતમાં જ ડેવિસનો રંગદ્વેષ આમ પ્રકટ થઈ જાય છે. વળી તે બ્રિટિશ મજૂરોનાં દૂષણોને, જેવાં કે આળસ, છેતરપિંડી, ઝઘડાખોર વૃત્તિ વગેરેને પ્રતિબિંબત કરે છે. તે એક વાર પોતે ડેવિસ છે એમ જાહેર કરે છે, તો બીજી વાર જેનકિન. પોતાના 'કાગળિયાં' વ્યવસ્થિત કરવા તેને કોઈ મિ. સિડ્કપ પાસે જવાનું છે. ડેવિસ ઘરબાર વગરનો છે એટલું જ નહીં, પણ તેણે પોતાની અસ્મિતા પણ ગુમાવી છે. નાટકકારે ઓછાબોલા, કામગરા ઍસ્ટનની સામે બોલકણા, આળસુ ડેવિસને મૂકયો છે. બન્ને વચ્ચે મેળ પડશે નહીં એમ તો પહેલેથી જ લાગે છે. (પહેલી જ રાતે ડેવિસની અશાંત બડબડાટભરી ઊંઘને કારણે ઍસ્ટને તેની સામે ફરિયાદ કરી પણ છે) છતાં ભલો ઍસ્ટન ડેવિસને ઘરમાં રાખવાની દયા કરે છે. જ્યારે ડેવિસ એકલો પડે છે ત્યારે રૂમનાં વિચિત્ર ઇલેક્ટ્રિક સાધનો તેમ જ અન્ય વસ્તુઓને જોતાં ડરે છે. તેના આ ગભરાટમાંથી રહસ્ય અને ભયભર્યું તેમ જ ઉદ્વેગભર્યું વાતાવરણ સર્જાય છે.

મિક અને ડેવિસની પહેલી મુલાકાત આઘાતજનક છે. ખાંખાંખોળા કરતા ડેવિસને મિક જુવે છે કે તરત તેનો હાથ પકડી તેના પર પાશવી આક્રમણ કરે છે. ઉગ્રતાભરી ઊલટતપાસ ચલાવે છે. વચમાં વચમાં નમ્ર હોવાનો દેખાવ પણ કરે છે. તેના લંડન વિશેના વક્તવ્યની અસ્પષ્ટતા ડેવિસની અસ્મિતાને પણ વધુ ધૂંધળી બનાવે છે. ઍસ્ટન આવતા મિકનો ટોન બદલાય છે અને તે ચૂપકીદીથી ચાલ્યો જાય છે. (નાટકમાં બે ભાઈઓ

ભાગ્યે જ સાથે જોવા મળે છે). ડેવિસનો મિક માટેનો પ્રતિભાવ રોષભર્યો છે. તેને તે 'જોકર' જેવો લાગે છે. એસ્ટન એના પ્રત્યે સમભાવ લાવી કેર ટેકરની કામગીરી લેવાનો પ્રસ્તાવ મૂકે છે, પણ ડેવિસને 'કાળા લોકો'નો ડર છે. તે લોકો ઘંટડી મારે તો પોતાને બારણું ખોલવા જવાનું ? (ફરીથા 'ધ રૂમ'નો જ ભય). મિક પણ એવો જ પ્રસ્તાવ કરે છે. બન્ને ભાઈઓમાં મિકનું આધિપત્ય પામી જતાં, ડેવિસ મિકની પ્રશંસા અને પોતાનું કલ્યાણ કરનાર એસ્ટનની નિંદા શરૂ કરે છે. અહીં તેની કરુણતાના બીજ રોપાય છે, એનો આ દોષ એના નિષ્કાસન માટે જવાબદાર બને છે. સરળ હૃદયનો એસ્ટન મૈત્રી ભાવે ડેવિસને પોતાની જીવનકથા કહે છે. પોતાને એક વાર ચિત્તભ્રમ થયેલો, ત્યારે માનસિક ઉપચારની હોસ્પિટલમાં તેને લઈ જવામાં આવ્યો હતો. ત્યાંથી નાસી જવાનો તેનો પ્રયાસ વ્યર્થ નીવડે છે. ઇલેક્ટ્રિક શૉક્સને પરિણામે પોતે આવો ધીમો નબળો થઈ ગયો છે. લઘુતા ગ્રંથિથી પીડાતો ડેવિસ એસ્ટનની આ અસમર્થતાની કબૂલાત સાંભળી તેના પ્રત્યે સમભાવ દાખવવાને બદલે તેનો લાભ લેવા લોભાય છે. આ પ્રલોભન એના પતનને નોંતરે છે.

ડેવિસ અને એસ્ટન વચ્ચે ફરીથી ડેવિસની પેલી ઊંઘમાં બબડવાની ટેવના સંદર્ભમાં ઝઘડો થાય છે. એસ્ટન તેને નવું ઘર શોધી લેવા કહે છે. એસ્ટનનો પ્રતિભાવ શાંત વિરોધનો છે. પણ પોતે ઘરના ચાર્જમાં છે, 'મિત્ર મિકે' પોતાને કેર ટેકર બનાવ્યો છે એમ જણાવી ડેવિસ એસ્ટનને જવું પડશે એવો પડઘો પાડે છે. મિકને પણ તે કહે છે કે એસ્ટનને તે જ્યાંથી આવ્યો ત્યાં, એટલે કે માનસિક ઉપચારની હોસ્પિટલમાં, પાછા જવું પડશે. આઘાત ખમી જઈ ગુસ્સામાં મિક ડેવિસને સંભળાવી દે છે :

'Ever since you come into this house there's been nothing but trouble. I can take nothing you say at face value...Most of what you say is lies. You're violent, you're erratic, you're just completely unpredictable.....'

આક્રોશમાં તે બુદ્ધની મૂર્તિને ઉઠાવી દીવાલ સાથે પછાડે છે. એસ્ટન આવી પહોંચતા બન્ને ભાઈઓ એકબીજા સામે જોઈ હસે છે : 'Both are smiling faintly.' મૂર્તિ તોડવાના ગભરાટમાં મિક કંઈક અસંબદ્ધ બોલી ચાલી જાય છે. હવે રૂમમાં રહેવા માટે ડેવિસ એસ્ટનની મહેરબાની મેળવવા ઘણી વિનવણી કરે છે, પણ એસ્ટન દૃઢ છે, તે ડેવિસ તરફ પીઠ ફેરવી,

બારી પાસે, બહાર પોતાના નવા શેડને બાંધવાના વિચારમાં, ચૂપચાપ ઊભો જ રહે છે...દીર્ઘ મૌન છે...ડેવિસને ઘર છોડી જવું જ પડશે.

ભાઈની વિરુદ્ધ ભાઈને ઉશ્કેરી પોતાનું સ્થાન સ્થાપિત કરવાનો ફાંકો રાખનાર ડેવિસનું અંતે 'સ્વર્ગ'માંથી નિષ્કાસન થાય છે. નાટકમાં ભાગ્યે જ સાથે જોવા મળતા મિક અને એસ્ટન અંતે સાથે છે – એસ્ટને લંબાવેલા મૈત્રીના અણસારને ડેવિસ સમજ્યો હોત તો તેને ત્યાં જરૂર સ્થાન મળત. પણ ડેવિસ તો 'કાળાઓ' પ્રત્યેનો ધિક્કાર જ દર્શાવી શકે. આવા સ્નેહના સંબંધને તે કેવી રીતે પામી શકે? 'વેઇટિંગ ફોર ગોદો'ના પડઘા અહીં સંભળાય છે. ત્યાં બે પાત્રો મુક્તિની રાહ જોતા ઊભા છે, અહીં એક પાત્ર મુક્તિની નિકટમાં છે, પણ મૂર્ખતાને પરિણામે ફેંકાઈ જાય છે. પિન્ટરે મૂળમાં બે ભાઈઓ દ્વારા થતો ડેવિસનો હિંસક અંત જ કલ્પ્યો હતો, પરંતુ પછી તેમને લાગ્યું કે એસ્ટનની વિમુખતાને કારણે થતું ડેવિસનું નિષ્કાસન વધુ કરુણ બનશે. આજના યુગમાં અનેક લોકોના મનમાં આવો દ્વેષ ઘર કરી બેઠો છે. એક રીતે એ ભાવ પોતાના અસામર્થ્યનું પ્રતિબિંબ હોય છે. પણ વિશ્વમાં વિશાળ પટ પર પથરાયેલી આવી દ્વેષીલી મનઃસ્થિતિ વિશ્વશાંતિને પડકાર રૂપ છે. રાજકારણથી દૂર રહેવા છતાં પિન્ટર આપણા સમયના આ મહત્ત્વના પ્રશ્નને પ્રતીકાત્મક રીતે નાટકોમાં ગૂંથી લે છે.

એસ્ટનના પાત્રમાં સ્ટેનલીને ('ધ બર્થડે પાર્ટી') એક નવા પરિમાણમાં આપણે જોઈએ છીએ. 'ઇલેક્ટ્રિક શૉક્સ'ના ઉપચાર વખતે એસ્ટને નાસી જવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. જો તે તેમાં સફળ થયો હોત તો સ્ટેનલીની જેમ કોઈ દરિયાકિનારાની વીશીમાં છૂપાઈ ગયો હોત અને તેની 'પાછળ પડેલા' માણસોથી ડરતો રહેતો હોત. વળી એસ્ટનને ચિત્તભ્રમ માટે હૉસ્પિટલમાં લઈ જવામાં આવ્યો તે તેની તીવ્ર સંવેદનશીલતાને, કલાત્મક વૃત્તિને, ઉદ્ઘાટિત કરે છે. સ્ટેનલીને પણ કૉન્સર્ટ પિયાનિસ્ટ થવાની ખેવના હતી. હૉસ્પિટલનો ઉપચાર, પેલા બે 'આતંકવાદીઓ'ની જેમ એસ્ટનના સંવેદનશીલ વ્યક્તિત્વને સમાજમાં સમ્માનનીય વ્યક્તિત્વમાં ઢાળવાની પ્રવૃત્તિ બને છે. મિક એસ્ટનને સાથ આપે છે તે રીતે તે ગોલ્ડબર્ગની ભૂમિકા નથી ભજવતો, છતાં એસ્ટનને મનોવૈજ્ઞાનિકોને ભરોસે મૂકી દેવામાં એનો શો ઉદ્દેશ છે તે સમજાતું નથી. બીજી રીતે બંન્ને ભાઈઓ એકબીજાના વ્યક્તિત્વના પૂરક લાગે છે – જેમ દિદિ અને ગોગો છે તેમ. મિક દુન્યવી માનવી છે; તો તેનું ભાવાત્મક પાસું એસ્ટન છે.

જીવનની રોજની વાસ્તવિકતા કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ દ્વારા નાટકમાં 'મીથિકલ આર્કીટાઇપલ' રૂપ ધારણ કરે છે. એક બાજુ બે ભાઈઓ અને બીજી બાજુ વૃદ્ધ ડેવિસ છે: તેઓ નક્કર દેહના માનવીઓ છે, પણ તેઓ આર્કીટાઇપ્સ પણ છે:– બે યુવાનો અને એક વૃદ્ધ વચ્ચેના સંઘર્ષના, બે પુત્રો અને પિતા વચ્ચેના સંઘર્ષના. કંઈક આવા સંકેતો નાટકમાં ગર્ભિત રૂપે રહેલા છે. ડેવિસને જોતા મિકને તેના 'પિતા' યાદ આવે છે. ડેવિસ 'ફાધર ફિગર' બને છે અને તેનું નિષ્કાસન અનિવાર્ય છે. યુવાન એસ્ટન તેના માટે હવે બીજું કાંઈ કરી શકે તેમ નથી. પોતાના પુત્રોની નજરમાં જાણે પિતા ગુનેગાર ઠરે છે: પિતાએ દાખવેલું પ્રભુત્વ બાળપણની તેમની નિઃસહાયતાના સંદર્ભમાં યોગ્ય હોય છે, પણ તેઓ ઉંમરે પહોંચતા તે જ પ્રભુત્વ તેમને માટે અસહ્ય બને છે. શરૂઆતમાં 'ફાધર–ફિગર' ડેવિસ સાથે સ્નેહાળ માનવીય સંબંધ સ્થાપવાનો એસ્ટનનો બધો જ પુરુષાર્થ છે. જોકે મિકનું વલણ પહેલેથી જ ક્રુદ્ધ છે. એ સૂચવી જાય છે કે 'ફાધર–ફિગર'ની સત્તાના દિવસો હવે ગણ્યા-ગાંઠયા છે. પિતાને ઘરબહાર મૂકવાની પુત્રોની યુક્તિ 'ફાધર–ફિગર' પ્રત્યેની તેમની આક્રમક વૃત્તિનું સૂચક છે.

'ધ કેર ટેકર' પિન્ટરનું પહેલું નાટક છે જેમાં તેમણે બાહ્ય સ્તર પરની યથાતથ વાસ્તવિકતા અને અંતર્ગત સ્તર પરના કાવ્યાત્મક કલ્પન વચ્ચે પૂર્ણ સમન્વય સાધ્યો છે. નાટકની સફળતાનો ઘણો આધાર રમૂજી સંવાદો અને ડેવિસના હાસ્યાસ્પદ પાત્રાલેખન પર નિર્ભર છે, છતાં જે લાઘવથી આ ત્રિપુટીના આંતરસંબંધો આલેખાયાં છે તે અદ્‌ભુત છે. મિકની બુદ્ધની મૂર્તિ તોડી નાખવાવાળી ઘટના એટલી જ સુંદર રીતે કથામાં વણાઈ ગઈ છે. જેમ બુદ્ધની મૂર્તિ એસ્ટન કોઈ દુકાનમાંથી લઈ આવ્યો છે તેમ ડેવિસને પણ તે કાફેમાંથી સીધો પોતાના ઘેર લઈ આવ્યો છે. આમ ડેવિસને ઘરબહાર કરવાના નિર્ણયની ક્ષણે મિક આ બુદ્ધની મૂર્તિ તોડી નાખે છે તે ક્રિયા પ્રતીકાત્મક તો છે જ, પણ તે તે ક્ષણની વાસ્તવિકતાથી પ્રેરિત છે. ડેવિસ પરનો આક્રોશ તે પેલી મૂર્તિ પર ઠાલવે છે. તે મૂર્તિ મિકને તેના ભાઈ એસ્ટનના ડેવિસને ઘરમાં લાવવાના નિરર્થક કાર્યની યાદ આપે છે.

પ્રતીકાત્મક તત્ત્વનું વિશ્લેષણ કરતાં આપણને સમજાય છે કે પિન્ટર તેમનાં અગાઉનાં નાટકોમાં પ્રતીકોને વધુ સ્પષ્ટ રૂપે પ્રયોજતાં હતાં. જેમ કે 'ધ રૂમ'માં અંધ નીગ્રો, તો 'ધ ડંબ વેઇટર'માં ભેદી આજ્ઞાઓ. હવે પિન્ટર

પ્રતીકને સૂક્ષ્મ રીતે ગૂંથે છે. એટલું જ સાચું છે એમના 'મૌનની ભાષા'ના પ્રયોગોનું. 'ધ રૂમ'માં શરૂઆતમાં રોઝ બર્ટ સાથે વાતો કરે છે, પણ બર્ટ કોઈ પ્રતિભાવ પાડતો નથી. આ સ્થિતિ કંઈક નીપજાવી કાઢેલી લાગે છે, તે એટલી સહજ નથી લાગતી. 'અ સ્લાઇટ એક'માં પણ મેચસેલરનું આવું જ બને છે. 'ધ કેર ટેકર'માં અંતે એસ્ટન 'remains still, his back to (Davies), at the window.' એસ્ટનનું મૌન આપણે સમજી ગયા છીએ – ડેવિસને જવું જ પડશે. જે દીર્ઘ મૌનથી નાટકનો અંત થાય છે તે મૌન આખાયે નાટકમાંથી અનિવાર્યપણે તર્કબદ્ધપણે સ્ફુટ થતું જતું મૌન છે. 'ધ કેર ટેકર'માં પિન્ટર એક શ્રેષ્ઠ કલાકાર તરીકે બહાર આવે છે.

પિન્ટરના ત્રીજા લાંબા નાટક 'ધ હોમ કમિંગ'ને લંડનમાં ઉષ્માહીન ઠંડો આવકાર મળ્યો, પણ તે જ નાટકનું અમેરિકાની રંગભૂમિ પર સ્વાગત થયું. નાટકનું બાહ્ય કાર્ય ચોંકાવે તેવું તો છે. નાટકમાં એક પરિવારની કથા છે. ૭ વર્ષ પછી વિદેશથી પાછા આવતા મોટા પુત્ર ટેડીની પત્ની રુથ પ્રત્યે શરૂઆતમાં કુટુંબીજનો અણગમો દાખવે છે, પણ પછી તેઓ રુથને લંડનમાં જ વસી જવાનો આગ્રહ કરે છે. આવી ઇચ્છા રાખનારાઓમાં ૭૦ વર્ષની ઉમરનો તેનો સસરો મેક્સ છે. નાનો દિયર જોઈ પણ રુથના આકર્ષણમાં આવી ગયો છે. વચેટ ભાઈ લેની તો પોતે જ એક વેશ્યાલય ચલાવે છે તેમાં તેને વેશ્યા તરીકે પ્રવૃત્ત થવાનો પ્રસ્તાવ મૂકે છે. રુથની મોહિની આ ત્રણેને સ્પર્શી ગઈ છે. રુથ આનો સ્વીકાર કરે છે. આશ્ચર્યજનક વાત તો એ છે કે એનો પતિ ટેડી કશાનો વિરોધ કરતો નથી, એટલું જ નહીં પણ એને અહીં મૂકી અને પાછો અમેરિકા જવા નીકળે છે. જતી વખતે રુથ એને આટલું જ કહે છે કે જરાયે અજાણ્યું રાખીશ નહીં. તેના ગયા પછી રુથના ખોળામાં જોઈ માથું મૂકે છે અને રુથ તેના માથા પર હાથ ફેરવે છે; ચિંતિત થયેલો વૃદ્ધ મેક્સ વિનવણી કરતો રુથ તરફ સરકે છે. તે કહે છે કે કદાચ રુથને લાગતું હશે કે હું વૃદ્ધ છું. પણ હું એટલો વૃદ્ધ નથી. રુથનો કોઈ પ્રતિકાર નથી. લેની આ દૃશ્ય જોતો ઊભો છે...

•

નાટકમાં જાતીયતા અને વેશ્યાવૃત્તિની થયેલી ઉઘાડી ચર્ચા પ્રેક્ષકોને આઘાત પહોંચાડે એવી છે જ, પણ તે સાથે બીજા પણ પ્રશ્નો છે : આ રુથ, અમેરિકાના એક કૉલેજ પ્રોફેસર ટેડીની પત્ની અને તેનાં ત્રણ બાળકોની માતા, વેશ્યા તરીકેના નવજીવનનો કેવી રીતે સ્વીકાર કરતી હશે ? તેનો પતિ

પણ એમાં કેવી રીતે સંમત થયો હશે ? પિન્ટરનાં નાટકોમાં ઘટનાઓનું સ્પષ્ટ આલેખન કે મનોભાવોનું સીધું ઉદ્ઘાટન તો હોવાનું નથી, છતાં સમગ્ર નાટકમાં થતા પરોક્ષ ઉલ્લેખોમાં ઘણા અર્થસંકેતો છે. મેક્સ પોતે લંડનમાં વેસ્ટ એન્ડ વિસ્તારની ગુંડાઓની ટોળકીમાં જોડાયેલો હતો. લેનીના વેશ્યાલય ચલાવવાના ધંધાનો નિર્દેશ છે જ. મેક્સની મૃત પત્ની અને ટેડી, લેની તથા જોઈની માતા જેસીની આસપાસ કંઈક રહસ્ય છૂપાયેલું લાગે છે. મેક્સના નાના ભાઈ સામ જેવા શોફરો વેશ્યાલયોના એક ભાગ રૂપ હોવાનો ઉલ્લેખ છે. પોતાની યુવાનીમાં તે મેક્સની પત્ની જેસીને ગાડીમાં જુદે જુદે સ્થળે લઈ જતો અને તેની સંભાળ રાખતો તે બાબત જેસી પોતે જ વેશ્યા હોવાની શંકા જન્માવે છે. લેની અને જોઈના નૈતિક ચારિત્ર્ય પર તેમની આ માતાનો ભારે ઘેરો પ્રભાવ છે. રુથને પોતાના ઘરમાં પહેલી વાર જોતાં જ મેક્સનો કોપ ભભૂકી ઊઠે છે. તે ટેડીને કહે છે :

'Who asked you to bring tarts in here?

I've never had a whore under this roof before. Ever since your mother died....'

અહીં જેસી વેશ્યા હોવાનો ચોક્કસ નિર્દેશ મળે છે. આમ વર્ષોથી વેશ્યાવૃત્તિમાં જીવન ગાળી રહેલા પરિવાર માટે રુથને કરવામાં આવતો પ્રસ્તાવ જરાયે અસ્થાને નથી, બલ્કે તે સ્વાભાવિક લાગે છે. બુદ્ધિશાળી ટેડીને કદાચ પરિવારની આ પ્રણાલી રુચિકર નથી, તે ત્યાંથી અમેરિકા ભાગી નીકળ્યો છે, છતાં તેને માટે પણ આ પ્રસ્તાવ તદ્દન આંચકો આપનાર નથી.

રુથની આ પ્રસ્તાવની સ્વીકૃતિ પાછળ તેનો પોતાનો ભૂતકાળ છે. ટેડીને મળી તે પહેલાં તે 'મોડેલિંગ'ના વ્યવસાયમાં જોડાયેલી હોય છે. તેનું તે સમયનું જીવન લગભગ એક વેશ્યા જેવું જ હોય છે. વળી અમેરિકાના પોતાના જીવન પ્રત્યેની તેની ઘૃણા અને વિમુખતા તેણે પ્રકટ કરી છે. ટેડી સાથેના દાંપત્ય-જીવનથી તે અસંતુષ્ટ છે તેવા સંદર્ભો પણ આપણને મળે છે. તે લેનીના પ્રસ્તાવને આવકારે તેમાં તેને મન કશું અનુચિત નથી. ટેડી પણ, રુથ પોતાના મોભાભર્યા સ્થાનને કલંક લગાવે તેના કરતાં અહીં જ રહે તેમાં એક મુક્તિ અનુભવતો હોય. આ નાટકની શરૂઆતમાં આવી પરિસ્થિતિથી મનમાં કૌતુક ઊભું થાય છે, પણ પરિવારની આ પશ્ચાતભૂમિકા જાણ્યા પછી નાટકની

ઘટનાઓ સહજ સ્વાભાવિક બને છે.

પિન્ટરનાં બીજાં નાટકોની જેમ 'ધ હોમ કમિંગ'ને પણ, બીજા સ્તર પરથી, ભય અને કામનાના પ્રાદિ પુરાકલ્પન તરીકે મૂલવવામાં આવ્યું છે. પિતા અને પુત્ર વચ્ચેના, વૃદ્ધ અને યુવાન પેઢી વચ્ચેના સંઘર્ષનું પુરાકલ્પન છે. પિતા મેક્સ અને પુત્રો – લેની તથા જોઈ વચ્ચે – તીવ્ર મતભેદ છે. મૃત માના જેસીનો ઓછાયો સમગ્ર નાટકમાં પ્રસરેલો છે. લેનીની માતા પ્રત્યેની અનુરક્તિ સ્પષ્ટ નિરૂપણ પામી છે. પિતા માટેનો રોષ અને માતા પ્રત્યેનો રાગ, લેનીની ઈડીપસ ગ્રંથિનો આવિષ્કાર છે. એક બાજુ બે પુત્રો લેની અને જોઈ છે, બીજી બાજુ પુત્ર ટેડી અને પિતા મેક્સ છે. નાટકને અંતે કંઈક અંશે પેલા બે પુત્રોનો વિજય થતો અનુભવાય છે. આ બે પક્ષોના ઝઘડાનું મૂળ છે રુથ. રુથને પણ જેસીની જેમ ત્રણ પુત્રો છે. ટેડી, જેને પિતાને સ્થાને મૂકી શકાય, તેની પત્ની રુથ મધર ફિગર છે. એક રીતે તે જેસીનું નવતર રૂપ છે. જેમ જેસીનું ઘરમાં વર્ચસ્ હતું તેમ નાટકને અંતે પરિવારમાં રુથનું વર્ચસ વરતાય છે. આ 'હોમ કમિંગ' છે. ટેડી ઘેર પાછો આવ્યો છે તેમ નથી, પણ માતા જેસી, રુથને સ્વરૂપે, ઘેર પાછી આવી છે. લેની અને જોઈને તેમની 'યુવાન માતા' પાછી મળી છે, તો બીજી બાજુ પરાજિત પિતા ભોંય પર વલખાં મારે છે. પુત્રોની કામનાની તૃપ્તિ છે અને અસમર્થ પિતાની અતૃપ્તિ છે, અવમાનતા છે. એક યા અન્યરૂપે 'ધ બર્થડે પાર્ટી' અને 'ધ કેર ટેકર'માં આ પ્રાદિકલ્પન પ્રયોજાયું છે, પરંતુ અહીં ઈડીપસ ગ્રંથિનું સ્પષ્ટ અને પૂર્ણ વિશ્લેષણ જોવા મળે છે.

પિન્ટરનાં નાટકોમાં, આમ, હોય છે તો આજના જીવનની ઘટનાઓ કે પ્રસંગો, આજનો મનુષ્ય કે આજનો પરિવાર, અને છતાં એમાં ઘટનાગ્રથન એવી રીતે થયું હોય છે કે તે કોઈ ને કોઈ પ્રાદિકલ્પન કે પુરાકલ્પનની ભાત ઉપસાવી એક સુદૂરપ્રસારી પરિમાણ રચતું જાય છે. બલ્કે, એમ પણ કહી શકાય કે આવી કોઈ પ્રાદિકલ્પનની વાત ઉપર પિન્ટર પોતાનાં નાટકોની સૃષ્ટિ ખડી કરે છે અને તેથી બાહ્ય રીતે અતિ સાધારણ લાગતી સૃષ્ટિ એક અસાધારણ વિલક્ષણ સૃષ્ટિ બને છે.

અભ્યાસ સામગ્રી :

Pinter : Plays One, Plays Two, Plays Three, London.

Harold Pinter : Arnold Hinchliffe, Macmillan.

The Peopled Wound (The plays of H. Pinter) : Martin Esslin, London.

The Pinter Problem : Austin E. Quigley, Princeton.

Drama in Britain–1964–1973 : J. W. Lambert British Council

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

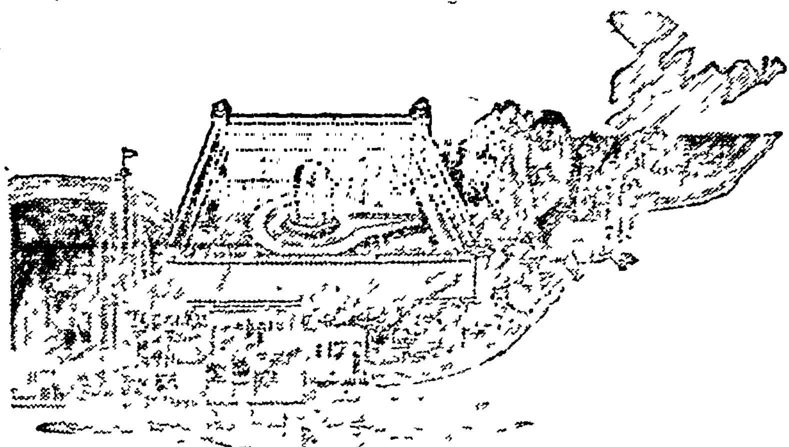
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः।
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



MAFATLAL GROUP



હસ્તિ પાઇપ

ખેડૂતોને એક વરદાન







નિર્માતા :

પૉલિઓલેફિન્સ
ઇંડસ્ટ્રીઝ લિમિટેડ

નરીમાન પૉઇન્ટ, મુંબઇ ૪૦૦ ૦૨૧

● પશ્ચિમ જર્મનીની હેકસ્ટ એ. ●. નો રજિસ્ટર્ડ ટ્રેડમાર્ક

CHAITRA-PIL-116 GJ

જીવનનો વિકાસ ભૂલી જવામાં નથી, દિવસે દિવસે વેદનાને બોધતાને સ્તરે લઈ જઈ કઠોરને લલિતમાં, અટ્ટહાસને માધુર્યમાં પરિપક્વ કરવું એનું જ નામ વિકાસ.

- રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : તવારી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા

एतद्-२४

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો
(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

ઓકટોબર ૧૯૭૯ વર્ષ ૨ અંક ૨૪

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી કયૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂ. **વીસ**

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઇ

પ્રો. મુકુંદ દવે 'વસંત', સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં. સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

કુ. ઉષ્મા દીક્ષિત, ૭ અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે,
આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

એક દન્તકથા

રાઈનર મારિયા રિલ્કે અનુ. સુરેશ જોષી

કોઈ લંગડા માણસને વાર્તાઓ કહેવાની કેવી મજા આવે! તન્દુરસ્ત માણસો તો બદલાયા કરતા હોય છે; એ લોકો વસ્તુઓને ઘડીમાં એક દૃષ્ટિકોણથી તો ઘડીમાં બીજા દૃષ્ટિકોણથી જોતા હોય છે, અને જ્યારે તમે એમની સાથે ચાલતા હો છો ત્યારે એઓ કલાકેક સુધી તમારી જમણી બાજુ ચાલશે અને પછી એકાએક તમારી ડાબી બાજુથી તમારી વાર્તામાં હોંકારો પૂરશે. એમ કરવાથી એઓ વધુ વિનયી અને સંસ્કારી લાગશે એવી એમની માન્યતાથી એઓ આવું કરતા હોય છે. લંગડા માણસની બાબતમાં આવું કશું બનવાનો ભય હોતો નથી. એ ચાલી નથી શકતો તેથી એ વસ્તુઓના જેવો જ લાગે છે; વસ્તુઓ સાથે એ ઘનિષ્ઠતા કેળવતો પણ હોય છે. એથી એ જાણે બીજી બધી વસ્તુઓ કરતાં ચઢિયાતી વસ્તુ જેવો લાગતો હોય છે; કારણ કે એ એવી વસ્તુ છે જે નિઃશબ્દ બનીને જ નહીં પણ એના વિરલ શાન્ત શબ્દોથી અને નમ્ર આદરની લાગણીથી સાંભળે છે.

મારા મિત્ર એવાલ્ડને વાર્તા કહેવાનું મને બહુ ગમે છે. જે બારીમાંથી ડોકાવાની એને ટેવ છે તે બારીમાંથી મને સાદ દઈને એણે કહ્યું, 'મારે તને કંઈક પૂછવાનું છે' ત્યારે મને ખૂબ આનન્દ થયો.

હું તરત એની પાસે ગયો અને એના ખુશખબર પૂછ્યા.

"ગયે વખતે તેં જે વાર્તા મને કહી હતી તે તું ક્યાંથી શોધી લાવ્યો હતો? કોઈ ચોપડીમાંથી?" આખરે એણે મને પૂછ્યું.

મેં સહેજ ખિન્ન થઈને કહ્યું, "હા, ઇતિહાસકારોએ એ વાર્તાને એ

મરી ગયા પછી એમનાં થોથાંમાં દાટી રાખી હતી; એને કાંઈ ઝાઝો સમય થયો નથી. હજી તો સોએક વરસ પહેલાં તો એ અલબત્ત, બેદરકારીથી, લોકોના હોઠ પર જીવતી હતી. પણ આજકાલ લોકો જે શબ્દો વાપરે છે તે એવા વજનદાર હોય છે કે એને ગાઈ શકાતા નથી. એ શબ્દો જ એ વાર્તાનો શત્રુ બની રહ્યા. એક પછી એક હોઠ પરથી એ ભૂસાતી ગઈ. આખરે એ એકલવાયી બની ગઈ અને સૂકાઈ ગયેલા બે હોઠ પર જ જીવતી રહી. એક વિધવાની ટૂંકી મૂડીને આધારે તે એ કેટલુંક જીવવાની હતી! ત્યાં જ આખરે એ, કોઈ વારસ મૂકયા વિના, મરી ગઈ અને મેં કહ્યું છે તેમ એને માનપાનસહિત, એનાં બીજાં કુટુંબીઓની સાથે, પોથીમાં દાટી દેવામાં આવી."

"એ મરી ગઈ ત્યારે એ ખૂબ ઘરડી થઈ ગઈ હતી?" મારા મિત્રે મારી વાત કરવાની આલંકારિક રીતને સ્વીકારી લેતાં પૂછ્યું.

"એને ચાર સો પાંચ સો વર્ષ થયાં હશે." મેં એને સાચી જ માહિતી આપી.

"એનાં કેટલાંક સમ્બન્ધીઓ તો એથીય લાંબાં આયુષ્યવાળાં હતાં."

"કોઈ પોથીમાં સૂઈને આરામ લીધા વિના?" અચરજ પામીને એવાલ્ડે પૂછ્યું.

મેં એને સમજાવતાં કહ્યું, "મને ખબર છે ત્યાં સુધી એ વાર્તાઓ આખો વખત એક હોઠ પરથી બીજા હોઠ પર ફર્યા કરતી હતી."

"એઓ કદી સૂઈને આરામ કરતી જ નહોતી?"

"કરતી જ હતીને, ગાનારના હોઠ પરથી સરીને કોઈના હૂંફાળા અને અંધારા હૃદયમાં એ ઘડીભર આરામ કરી લેતી હતી."

"પણ લોકો એટલા બધા શાન્ત હતા કે ગીતો એમનાં હૃદયમાં સૂતાં જ રહે?" એવાલ્ડને જાણે આ વાત ગળે ઊતરતી જ નહોતી.

"એવું જ હશે ને! કહેવાય છે કે એ લોકો બોલતા બહુ થોડું; ધીમે ધીમે લય દ્રુત થતો જાય એવાં નૃત્યો કરતાં. એના લયને એમના ડોલવાની સાથે સમ્બન્ધ હતો; અને ખાસ તો એ કે એ લોકો કદી ખડખડ હસતા નહિ.

આજે તો આપણે લોકોને ઘણી વાર મોટેથી હસતા સાંભળીએ છીએ – આપણી સંસ્કૃતિની આટલી બધી પ્રગતિ થઈ હોવા છતાં."

એવાલ્ડ બીજો પ્રશ્ન પૂછવાની અણી પર જ હતો, પણ તે એણે દબાવી દીધો ને હસી પડ્યો. "હું પૂછ પૂછ કર્યા કરું છું, પણ તારે વાર્તા કહેવી હશે ને?" એણે મારા તરફ જોઈને કહ્યું.

"વાર્તા? કોણ જાણે. મારે તો એટલું જ કહેવું હતું કે આ ગીતો અમુક કુટુમ્બોની વારસાગત સમ્પત્તિ હતી. પેઢી પર પેઢી એ ચાલ્યાં આવતાં હતાં, જેમ કોઈ કુટુમ્બમાં એકનું એક બાઇબલ બાપદાદાના જમાનાથી સચવાતું આવે છે તેમ. એ કાંઈ એમ ને એમ મૂકી રાખવામાં આવે નહીં, એ વપરાય પણ ખરું, અને તેથી દરરોજના ઉપયોગનાં એનાં પર ચિહ્નો પણ અંકાયાં હોય. જે માણસને આવો વારસો નહિ મળ્યો હોય તે આ ગીતો ગાઈ ન શકવાને કારણે એનાં કુટુમ્બીઓથી જુદો પડે; અથવા તો એના બાપદાદાના વખતનાં થોડાં જ ગીતો જાણતો હોય અને બીજા ઘણાં ગીતોનો એને કશો અનુભવ જ નહિ હોય.

"યેગોર ટિમોફિયેવિચની જ વાત લઈએ. એણે એના બાપની ઇચ્છા વિરુદ્ધ લગ્ન કર્યાં. એની વહુ હતી તો રૂપાળી. એની સાથે એ કીવ ગયો. એ પવિત્ર શહેર ગણાતું. એની આજુબાજુ પુરાણા રૂઢ સંપ્રદાયને માનનારા ઘણા મોટા મોટા હુતાત્માઓની કબરો છે. ટિમોફીએ (અને આ ટિમોફીના જેવો આજુબાજુના દસ ગાઉના પન્થકમાં કોઈ ગાનારો નહોતો) એના દીકરાને ભાંડ્યો અને એના પાડોશીઓને કહ્યું કે એને તો ઘણી વાર ખાતરી થઈ જ ચૂકી હતી કે એને યેગોર નામનો કોઈ દીકરો હતો જ નહિ. આમ છતાં એ વિષાદ અને પશ્ચાત્તાપથી મૂગો થઈ ગયો. ધૂળથી છવાયેલા વાયોલિનમાં જેમ ઘણાં સૂરો ઢબુરાઈને પડી રહ્યાં હોય તેમ એ ડોસામાં ઘણાં ગીતો રૂંધાઈને રહ્યાં હતાં. એનો વારસો લેવાને ઘણા જુવાનિયાઓ એની ઝૂંપડીમાં ટોળે વળ્યા, પણ એ બધાને એણે કાઢી મૂકયા. એ લોકો કરગરીને કહેવા લાગ્યા, 'બાપા, અમને એકાદ ગીત તો આપો. જોજોને, અમે એને ગામડાંઓમાં લઈ જઈશું અને પછી તમે એને સાંજ ઢળતાં ગોરજ વેળાએ ગમાણો શાન્ત થઈ ગઈ હોય ત્યારે ખેતરોના વાડાઓમાંથી ગવાતું સાંભળશો.'

"બુઢ્ઢો હમેશાં ચૂલા પાસે બેઠો રહેતો ને માથું ધુણાવ્યા કરતો. એને

કાને બરાબર સંભળાતું નહોતું. એના ઘરની આજુબાજુ ફર્યા કરતા જુવાનિયાઓ ગીતની માગણી કરતા હતા કે કેમ તેની એને કશી ખબર પડતી નહોતી, તોય એ એના ધોળા વાળવાળું માથું હલાવીને 'ના, ના, ના,' કહ્યા કરતો. એમ કરતાં કરતાં જ આખરે એ ઊંઘી જતો અને ઊંઘમાંય 'ના ના' જ કર્યે જતો. જુવાનિયાઓ જે ઇચ્છતા હતા તે કરવાનું એને ગમ્યું હોત; હવે થોડા જ વખતમાં એની મૃત મૂગી માટીમાં એ ગીતો ધરબાઈ જવાનાં હતાં એ વિચારે એ પણ ખિન્ન તો હતો જ. પણ જો એણે આ જુવાનિયા પૈકીના એકાદને કશુંક શીખવવાનો પ્રયત્ન કર્યો હોત તો એનો દીકરો યેગોરુશ્કા એને જરૂર યાદ આવી ગયો હોત – ને તો પછી કોણ જાણે શું નું શું બન્યું હોત! કારણ કે એ કશું બોલતો નહોતો તેથી જ કોઈએ એને આંસુ પાડતાં જોયો નહોતો; દરેક શબ્દની પાછળ એનાં ડૂસકાં રહ્યાં જ હતાં. આથી જ તો કશું બોલાઈ જશે એવું લાગે કે તરત જલદી જલદી કાળજીપૂર્વક એને એનું મોઢું બંધ કરી દેવું પડતું. રખેને એ શબ્દો બોલાઈ જશે તો એવી એને બીક રહ્યા કરતી.

"બુઢ્ઢા ટિમોફીએ એના એક માત્ર દીકરા યેગોરને થોડાંક ગીતો ખાસ્સાં વહેલાં શિખવવા શરૂ કરી દીધાં હતાં. પંદર વર્ષનો યેગોર આજુબાજુનાં ગામના બધા મોટા થઈ ગયેલા જુવાનિયાઓ કરતાં સરસ ગાતો થઈ ગયો હતો. તહેવારને દિવસે ઘણું ખરું ટિમોફી સહેજ ઢીંચીને બેઠો હોય ત્યારે એના દીકરાને કહેતો, 'યેગોરુશ્કા, મારા લાડીલા, મેં તને ઘણાં બધાં ગીતો, ભજનો અને સન્તોનાં જીવનનાં આખ્યાનો ગાવાનું શીખવી દીધું છે. તું દરરોજ એમાંનું એક ગાઈ શકે એટલું બધું શીખવી દીધું છે. આ રાજ્યમાં હું સારામાં સારું ગાનારો છું તે તો તું જાણે છે. મારા બાપને આખા રશિયાનાં ગીતો આવડતાં હતાં, તાર્તારોની વાતો પણ આવડતી હતી. તું તો હજી ઘણો નાનો છે, અને તેથી મેં તને હજી ખુબ સરસ ભજનોની વાત તો કહી જ નથી. એ ભજનોના શબ્દે શબ્દે દીવા પ્રકટે છે. એના શબ્દોની સામાન્ય શબ્દો સાથે સરખામણી કરી શકાય નહિ. કેટલીક એવી તરજો છે જે તું હજી શીખ્યો નથી. એ સાંભળીને તો કોઝાક હોય કે ખેડૂત હોય, એની આંખમાં તરત આંસુ જ આવી જાય.'

"આ વાત ટિમોફી એના દીકરાને દર રવિવારે અને તહેવારના દિવસે કહ્યા કરતો – એટલે કે ઘણી બધી વાર કહેતો. આખરે એક દિવસ બુઢ્ઢા જોડે

સારું એવું ઝઘડ્યા પછી અને ગરીબ ખેડૂતની કન્યા સુન્દર ઉસ્તિઓન્કા સાથે પણ લગ્ન પછી અલોપ જ થઈ ગયો.

"આ પ્રસંગ બન્યા પછી ત્રણ વર્ષ બાદ ટિમોફી માંદો પડ્યો. એ ગાળામાં જ રશિયાના વિશાળ સામ્રાજ્યમાંથી ઘણા બધા જાત્રાળુઓ કીવ જવાને નીકળતા હોય છે. એનો પાડોશી ઓસ્સિપ એ માંદા બુઢ્ઢાને મળવા આવ્યો : 'હું જાત્રાળુઓ સાથે જાઉં છું, ટિમોફી ઈવાનિચ; હું જાઉં તે પહેલાં તમને એક વાર ભેટી લેવા દો.' ઓસ્સિપ કાંઈ એ બુઢ્ઢાનો દોસ્ત નહોતો, પણ હવે એ લાંબી જાત્રાએ નીકળતો હતો તેથી જતાં પહેલાં બાપની જેમ એની રજા લેવાની એને ઇચ્છા હતી. એણે ગળગળા થઈને કહ્યું, 'મેં તમને કોઈક વાર દુભવ્યા છે. મને માફ કરજો. દારૂના નશામાં મારાથી એવું થઈ ગયું હશે. એવી સ્થિતિમાં આપણું કશું ચાલતું હોતું નથી તે તો તમે જાણો છો. હું તમારે માટે દેવળમાં પ્રાર્થના કરીશ અને દીવો પ્રકટાવીશ. તો આવજો પિતાતુલ્ય ટિમોફી ઈવાનિચ, તમે ફરીથી સારા થઈ જશો અને ઈશ્વરની ઇચ્છા હશે તો તમે અમને ફરીથી તમારાં ગીતો સંભળાવશો. કેટલા લાંબા વખતથી તમે ગાયું નથી. કેવાં અદ્ભુત ગીતો ! એમાંનું એકેય અમે ભૂલી શક્યા નથી. અમનેય એ બધાં આવડે છે, પણ તમારાં જેવાં તો નહિ જ. ગાવાનું તો માત્ર તમને જ આવડે છે. એ તો કબૂલ કરવું જ પડશે. ઈશ્વરે તમને એ બક્ષિસ આપી છે. બીજાને એણે બીજું આપ્યું હશે. દાખલા તરીકે મને...'

"બુઢ્ઢો ચૂલા પાસે હતો. એણે કણસતાં પડખું ફેરવ્યું અને એ જાણે કશુંક કહેવા જતો હોય એવું લાગ્યું. બહુ જ ધીમા અવાજે એ જે કાંઈ બોલ્યો તે યેગોરના નામ જેવું સંભળાયું. કદાચ એને કાંઈ સંદેશો મોકલાવવો હશે. પણ બારણા આગળથી જ્યારે ઓસ્સિપે પૂછ્યું, 'તમે કશું કહ્યું ?' ત્યારે એ નિશ્ચેષ્ટ પડી રહ્યો. એણે એનું ધોળા વાળવાળું માથું સહેજ હલાવ્યું. તેમ છતાં, એ તો ઈશ્વર જ જાણે કે એ શી રીતે બન્યું, ઓસ્સિપને ગયાને એક જ વર્ષ થયું હશે ત્યાં યેગોર અણધાર્યો જ પાછો ઘરે આવી ચઢ્યો. વૃદ્ધે પહેલાં તો એને ઓળખ્યો સુધ્ધાં નહિ, કારણ કે ઝૂંપડીમાં અંધારું હતું અને એની ઝંખવાઈ ગયેલી આંખો એ નવી અપરિચિત આકૃતિને જોવાને બહુ ઉત્સાહિત નહોતી. પણ ટિમોફીએ આગન્તુકનો અવાજ સાંભળ્યો ને એ ચમક્યો ને કૂદીને સફાળો એના સળેકડા જેવા પગ

પર ઊભો થઈ ગયો. યેગોરે એને પકડી લીધો ને, પડી જતાં અટકાવ્યો. પછી બન્ને ભેટી પડ્યા. ટિમોફી રડી પડ્યો. યેગોર એને ફરી ફરી પૂછતો રહ્યો, 'તમે લાંબી માંદગી ભોગવી હતી કે શું ?' વૃદ્ધ સહજ સ્વસ્થ થયો અને વળી ચૂલા પાસે પોતાને સ્થાને જઈને એણે બદલાયલા, સહેજ કઠોર, અવાજે પૂછ્યું, 'ને તારી વહુ ક્યાં છે ?'

"થોડી વાર સુધી કોઈ કશું બોલ્યું નહિ. પછી યેગોર તિરસ્કારથી થૂંક્યો અને બોલ્યો, 'મેં એને બાળક સાથે મોકલી આપી છે.' પછી એ થોડી વાર સુધી ચુપ રહ્યો. 'એક દિવસ ઓસ્સિપ મને મળવા આવ્યો. મેં પૂછ્યું "કોણ, ઓસ્સિપ નિકોફેરોવિચ ?" એણે કહ્યું, "હા. યેગોર તારા બાપ માંદા છે. હવે એમનાથી ગવાતું નથી. ગામમાં હવે બધું શાન્ત થઈ ગયું છે. ગામનો આત્મા જ રહ્યો નથી. કોઈ બારણું સુધ્ધાં ઠોકતું નથી, કશી હલચલ થતી નથી, કોઈ હવે રડતું નથી; અને હસવાને માટે પણ હવે કશું કારણ રહ્યું નથી." હું આ વિશે વિચારું છું. શું કરવું ? આથી હું મારી વહુને બોલાવું છું, "ઉસ્તિઓન્કા, મારે ઘરે જવું પડશે. હવે ત્યાં કોઈ ગાતું નથી. હવે ગાવાનો વારો મારો છે. બાપા માંદા થઈ ગયા છે."

"વારુ" ઉસ્તિઓન્કા કહે છે. "પણ હું તને મારી સાથે લઈ જઈ શકીશ નહિ. તું તો જાણે છે કે મારા બાપ તને રાખશે નહિ, અને હું કદાચ હવે પાછો નહિ આવું. એક વાર ત્યાં ગાવાનું શરૂ કરું પછી મારાથી અહીં પાછા નયે અવાય." ઉસ્તિઓન્કા મારી વાત સમજે છે ને કહે છે, "વારુ, ભગવાન તમારું ભલું કરે. અહીં ઘણા જાત્રાળુઓ આવે છે. એ લોકો મને કંઈક ને કંઈક આપશે. ભગવાન મને મદદ કરશે." અને આમ હું ચાલી નીકળ્યો. હવે તમે મને તમારાં ગીતો ગાઈ સંભળાવો.'

"યેગોર પાછો આવ્યો છે ને બુઢ્ઢો ટિમોફી ફરી ગાવા લાગ્યો છે એ વાત બધે ફેલાઈ ગઈ. પણ એ પાનખરમાં એ ગામમાં પવન એવો સખત વાયો કે એ ગામમાંથી પસાર થનારું કોઈ પણ ટિમોફીના ઘરમાં ગીત ગવાતાં હતાં કે કેમ તે વિશે ચોક્કસ કશું કહી શક્યું નહિ. કોઈ બારણું ઠોકતું તોય એ ઘરનું બારણું ઊઘડતું નહિ. બાપ-દીકરો એકલા જ રહેવા માગતા હતા. યેગોર ચૂલાની પાસેની બેઠક પર બાપ સૂતા હતા તેના કિનાર પર બેઠો અને બુઢ્ઢાના હોઠની નજીક વારે વારે કાન ધરીને સાંભળવા લાગ્યો.'

કારણ કે ટિમોફી ખરેખર ગાતો હતો. એનો ક્ષીણ અવાજ સહેજ કમ્પતો હતો. એ યેગોરને એના બધાં જ અત્યન્ત સુન્દર ગીતો સંભળાવતો હતો. યેગોર કદીક માથું હલાવતો હતો તો કદીક બેઠક પરથી ઝૂલી રહેલા એના પગ હલાવતો હતો, કેમ જાણે એ પોતે જ ગાઈ રહ્યો નહિ હોય! આવું ઘણા દિવસો સુધી ચાલ્યા કર્યું. ટિમોફી એની સ્મૃતિમાંથી એક પછી એક ગીત શોધી કાઢતો જ ગયો, દરેક એકબીજાથી ચઢિયાતું! ઘણી વાર રાતે એ એના દીકરાને જગાડતો અને એના સુકાઈને ચીમળાઈ ગયેલા હાથે મુદ્રાઓ કરીને એકાદ નાનું ગીત ગાઈ સંભળાવતો, પછી તો એક પછી એક ગીત ગાયે જ જતો – આખરે સવારનો સંચાર થાય ત્યાં સુધી આવું એક અત્યન્ત સુન્દર ગીત ગાયા પછી એ મરી ગયો. એના છેલ્લા દિવસો દરમ્યાન એ ઘણી વાર કડવાશથી ફરિયાદ કરતો કે હજી એની પાસે ઘણાં ગીતો રહી ગયાં છે ને એ બધાં એના દીકરાને આપવાનો હવે સમય રહ્યો નથી. એના કપાળમાં ખેતરમાં ચાસ પાડ્યા હોય તેવી ઊંડી રેખાઓ અંકાઈ ગઈ હતી. એની સ્મૃતિ સતેજ બની ગઈ હતી. એના હોઠ આતુરતાથી ધ્રૂજતા હતા. રહી રહીને એ ટટાર બેઠો થઈ જતો, એનું માથું આમથી તેમ હલાવતો, એના હોઠ ફફડતા – અને આખરે બહુ ક્ષીણ અવાજે એક નાનકડું ગીત હોઠ બહાર ફેલાઈ જતું. પણ છેલ્લે છેલ્લે તો એ ડ્યુક સ્ટેમાનોવિચ વિશેના, એને ખાસ ગમતાં ગીતો જ ગાયા કરતો. એના દીકરાને પણ એ સાંભળીને અચરજ થતું હોય અને એ ગીતો જાણે પહેલી જ વાર એ સાંભળતો હોય એવો ઢોંગ કરવો પડતો જેથી એનો બાપ ગુસ્સે નહિ થઈ જાય.

"બુઢ્ઢા ટિમોફી ઈવાનિચના મરણ પછી એનો દીકરો એકલો એ ઘરમાં રહેવા લાગ્યો. ક્યાં સુધી તો એ ઘર બંધ જ રહ્યું. પછીની વસંત ઋતુમાં યેગોરે બારણાં ખોલ્યાં ને એ બહાર આવ્યો. હવે એણે દાઢી વધારી હતી. એ ગાતો ગાતો ગામમાં ફરવા લાગ્યો. પછી તો એ બાજુનાં ગામડાંમાં પણ જવા લાગ્યો. યેગોર એના બાપના જેવો કુશળ ગાયક થયો હતો એવું ખેડૂતોમાં બોલાવા લાગ્યું. એને ઘણા ગમ્ભીર તેમ જ વીરરસનાં ગીતો આવડતાં. કેટલાંક ગીતો તો એવાં કરુણ હતાં કે કોઝાક હોય કે ખેડૂત, એની આંખોમાં આંસુ આવ્યા વિના રહેતાં નહિ. વળી આ પહેલાં કોઈ ગાયકનો હતો નહિ એવો એનો અવાજ કોમળ અને વિષાદભર્યો હતો. એનો આ ગુણ અણધાર્યો જ, એ ગીતના ટેકની ધ્રુવ પંક્તિ ગાતો ત્યારે, પ્રકટ થતો. એ પંક્તિ હૃદયને હલાવી નાંખતી, મેં તો લોકોને એવું કહેતા સાંભળ્યા છે."

"એ હલક એના બાપ પાસેથી એ નહોતો શીખ્યો ?" એવાલ્ડે મને થોડી વાર પછી પૂછ્યું.

"ના, એ એને કેવી રીતે પ્રાપ્ત થઈ તેની કોઈને ખબર નથી." મેં કહ્યું.

હું બારી પાસેથી ખસી ગયો હતો તેમ છતાં એ લંગડો ફરી મારા તરફ સરક્યો અને મને પૂછ્યું., "કદાચ એને એની વહુના ને બાળકના વિચાર આવતા હશે. એણે એના બાપના મરી ગયા પછી એનાં વહુ–દીકરાંને તેડાવી લીધાં કે નહિ ?"

"ના, હું નથી માનતો કે તેડાવી લીધાં હોય. એ મરી ગયો ત્યારે તો સાવ એકલો હતો."

બે વાર્તાઓનાં વિવેચન પર એક વિવેચન-નોંધ

કિશોર જાદવ

આજની નવલિકાના સ્વરૂપવિધાન તેમ જ તેની વિભાવનાગત વિચારણાના સંદર્ભમાં, તેનાં સ્થિત્યંતરો તપાસીને વિવેચનધોરણો ઉપજાવી, વાર્તાવિવેચન ક્ષેત્રે કશીક દૃઢ પરિપાટી બાંધવા, આપણે ત્યાં હમણાંની ભારે ઝુંબેશ મચી રહી છે. વાર્તાની કાર્યશિબિરો યોજાય છે. પરિસંવાદોમાં વાર્તાઓનાં વિવેચન-વિશ્લેષણો, આસ્વાદો વંચાય છે. તે નિમિત્તે અભ્યાસનિષ્ઠ વિવેચકો અને વાંચકોમાં આ સાહિત્યસ્વરૂપની મીમાંસા અર્થેની સતત જાગરૂકતા, ચિંતવન અને સજ્જતા કેળવાતી રહે, એટલું જ નહિ પણ સર્જનને સમર્પક-પોષક એવી સ્વસ્થ ભૂમિકા તૈયાર થાય ત્યારે તે પ્રવૃત્તિઓ શ્રેયસ્કર જ લેખાય તે દેખીતી બાબત છે. પણ જ્યાં એવી ગતિવિધિઓનો અભાવ હોય ત્યારે તે પ્રવૃત્તિઓ, વિતંડાખોરી અર્થેની વાક્પીઠ બની રહેતી હોય છે. ગુજરાતી અધ્યાપક સંઘના તાજેતરમાં ભરાયેલા સંમેલનમાં કેટલીક વાર્તાઓનું થયેલું વાચન અને તે સંબંધે રજૂ કરાયેલાં વિવરણ-વિવેચનો, તેવી પરિસ્થિતિના દ્યોતકરૂપ કોઈને લાગે, એવી પ્રતીતિ કરાવે તો તેમાં જરા પણ નવાઈ નહિ. આવાં બે ઉદાહરણોને અહીં તપાસી જવાનો આશય છે.

શ્રી સુરેશ જોષીની વાર્તા 'એક મુલાકાત'ના આસ્વાદ અંશોમાં રઘુવીર ચૌધરીએ પ્રસ્તુત કરેલા વિવરણ-વિશ્લેષણનો સારભાગ કંઈક આ પ્રમાણે છે: "(૧) વૃતાન્ત પ્રથમ પુરુષ એકવચન દ્વારા કહેવાયું છે તેથી તેમાં વિશ્વસનીયતા ઊભી થઈ શકે; જે માત્ર માનસિક હોય તે પણ વાસ્તવનો – અલબત્ત કૃતિના વાસ્તવનો – આભાસ કરાવી શકે. (૨) આ સવારનો સ્પષ્ટ નિર્દેશ કૃતિને સ્વપ્નસૃષ્ટિ તરીકે ઘટાડવા સામે પ્રશ્નાર્થ રચે છે. (૩) પૂરથી ઘેરાયેલા શહેરનું ભારેખમપણું અહીં માત્ર આભાસી સાદૃશ્ય રચે છે. એના વિના ચાલત. (૪)

'અહીં પૂરું બોલવાની જરૂર નહોતી, ભાષા નિશ્ચિત સંકેતોનાં તારણ રૂપ બની ગઈ હતી' એ વાક્ય આગંતુક લાગે છે. (૫) એનું નામ આગળા અને કાચ સાથે અથડાઈને ચૂરેચૂરા થઈ જાય છે, આ ભ્રાન્તિ પ્રક્ષિપ્ત–પ્રોજેક્ટેડ લાગે છે. (૬) ભયગ્રસ્ત વ્યક્તિનું ખુરશીમાં બેસવું લેખકે યથાતથ જોયું. "એ ખુરશીનું ચોકઠું જાણે મને પૂરેપૂરું ગળી ગયું." (૭) વાર્તાસૃષ્ટિમાં સેંકડો વાર સાપ બતાવ્યા હોઈ અતિપરિચયને કારણે રસવિઘ્ન ઊભું થાય છે. (૮) સાપમાંથી દેડકો. આ ઉપમા–સંકર સંકુલતાનો અનુભવ કરાવત તો વાંધો ન હતો. પુનરુક્તિ સમાન લાગે છે.

"લેખકે સાદા સીધા સ્વપ્ન રૂપે પણ અહીંની સૃષ્ટિને નિરૂપી નથી...એટલે કે રચનાનો મુખ્ય ભાવ તો કશું ભાષાન્તર પામતો નથી. તો પછી સ્વપ્ન-સૃષ્ટિ કે ભ્રાન્તિના કાવ્યભાસી વર્ણનથી શું ? એ લેખકની ક્રમિક સંયોજના દ્વારા સ્વરૂપાન્તર પામતા પામતા પેટે ચાલવા લાગ્યા હોત તો કાફકાના નાયક સામ્સાનો પ્રભાવ સુરેશભાઈએ સફળતાથી ગ્રહણ કર્યો હોત. પત્નીનો ઉલ્લેખ ત્રીજી પંક્તિમાં આવ્યો તે જ. એથી પણ બચી શકાયું હોત. આરંભ અને અંત વચ્ચેની સંકુલ દર્પણ–લીલા માનસિક ઘટના અપૂર્વ સૌંદર્યાનુભૂતિ કરાવે એવી નથી. આ રચનાને વાર્તા કહ્યા વિના પણ એના અંશોને માણી શકાય." (અધીત ત્રણ)

ઉપરોક્ત વિધાનો અહીં વિસ્તૃતપણે મેં એટલા જ માટે ટાંક્યાં છે કે અહીં પ્રત્યક્ષ રીતે તેમાં રહેલી ક્ષુલ્લકતા વાંચક સામે પ્રમાણિત કરવા ધારું છું.

પ્રથમ દષ્ટિએ તો વાર્તા વાંચતી વેળા, એડગર એલન પોની વાર્તાઓની ભયાવહતાનો સહેજ અણસાર આવે. પણ અહીં જે 'ભયનો અનુભવ' છે તે પોની વાર્તાસૃષ્ટિઓમાંના બીભત્સ અને વિભીષિકાથી તદ્દન જુદો છે. તેનાં પાત્રો તો મુખ્યત્વે તર્કબુદ્ધિ ખોઈ બેઠેલાં, મનોવિકૃત્તિ અને ક્યારેક તો ગાંડપણની અણી પર ઊભાં હોય છે. જ્યારે 'એક મુલાકાત' વાર્તાનો નાયક હસમુખ ત્રિવેદી જીવનવ્યવહારમાં ઊભેલો અદનો માનવી છે. (વાર્તાની શરૂઆતમાં થયેલો પત્નીનો ઉલ્લેખ, એ એવો માનવસંબંધ સ્થાપીને સામાન્ય રીતે જીવનવ્યવહાર ચલાવતા માનવીનું સૂચન કરે છે.) તે કોઈ લઘુતાગ્રંથિથી પીડાય છે એવું તારણ કાઢવાને વાર્તામાંથી કશું કારણ મળતું નથી. જ્યાં ભય હોય ત્યાં તર્કબુદ્ધિ જોખમાય એ ન્યાયે અહીં faculty of ratiocination કેટલે અંશે શું ભાગ ભજવે છે, એ જોવું રસપ્રદ ગણાય.

કપોલકલ્પિતની સૃષ્ટિમાં પ્રવેશતાં પહેલાં, વાર્તાના મધ્ય ભાગમાં આવતું એક વાક્ય આ પ્રમાણે છે: 'મારી આજુબાજુ મારી મા મને અંધારિયા રસોડામાં બાળપણમાં લઈને બેસતી એ વેળાનો ધુમાડિયો અંધકાર હતો...'

ભયપ્રેરક અને અપરિચિત સૃષ્ટિ વચ્ચે વાર્તાનાયક પોતાની પરિચિતતા, વાસ્તવિક જગત સાથેની તેની સંબંધસૂત્રતા (rapport with reality)ને કલ્પનાબળે સ્થાપવા મથે છે. સાથે 'ભયથી પર' એવી કોઈ સુરક્ષિત અવસ્થાની છબીને પણ મનોમન ઉપજાવવા મથે છે. આ અવસ્થા છબિ તે તેની infantile સૃષ્ટિની. બીજી રીતે જોતાં, સમગ્ર માનવજાતની infantile અવસ્થાનું સૂચન તેની આ મનોપ્રવૃત્તિથી થાય છે, જે વાર્તાની કેન્દ્રસૃષ્ટિ છે. એટલે કે, 'ભયથી પર' એવી અવસ્થા–છબિ જ તેને બૃહત્ એવી આદિમ-સૃષ્ટિના ભય સમક્ષ અજ્ઞાતપણે ઉપસ્થિત કરે છે. તેની મનોસ્થિતિનું ચિત્ર આ રીતે આગળ અંકાતું જાય છે.

'મારી આંખમાં દિવેલના કોડિયાની ટમટમતી જ્યોતનો થરકાટ હતો. મારા ચહેરા પર વૈશાખના તાપમાં બળબળતાં વનનાં વૃક્ષો પરથી તપેલી ધૂળની ભૂખર આભા હતી. આથી હું પોતે જ કોઈ માયાવી સૃષ્ટિના પાત્ર જેવો લાગતો હતો.'

પોતે જ પોતાને આમ દિવાસ્વપ્નિલ (hallucinatory) લાગતો હોઈ, તેની છબિના સહવાસની ભ્રામકતા પણ અહીં નિર્દિષ્ટ છે. પણ સાથે, કથા-નાયક પોતાને આમ યથાર્થ રૂપે જુએ છે તેની એ પરખશક્તિનો, તેના સંવિત્તનો, તેની ચેતનાનો પણ વાચકને પરિચય થાય છે.

ઉપરોક્ત કથિત અંતિમ તેની મનોછબિ, 'કપોલકલ્પિત સૃષ્ટિમાં વાર્તા-નાયકનો પ્રવેશ'ને psychological validity અર્પે છે. તદુપરાંત, તેવા જગતની યથોચિત મનોભૂમિકા પણ તૈયાર કરે છે. વાર્તાના પૂર્વ ભાગમાં, ક્ષણે ક્ષણે કલ્પનામાં સરી પડતું તેનું પાત્ર માનસ, તેની metaphorical language, 'માયાવી સૃષ્ટિનું પાત્ર' અને 'ભાષાના નિશ્ચિત સંકેતો' એવા ઉલ્લેખોનો કથાનકમાં વિનિયોગ કરતી તેની સર્જકદૃષ્ટિ, એક એવા સંવેદનપટુ, કલ્પનાશીલ અને સર્જકચેતના ધરાવતા પાત્રનો ચિત્તસંપુટ તૈયાર કરે છે, જેનું ઔચિત્ય ભય અને જુગુપ્સાપ્રેરિત એવી કપોલકલ્પિત સૃષ્ટિમાં નાયક પ્રવેશે છે તે વેળાની સ્વસ્થિતિને અવલોકવાની તેની નિર્મમ તટસ્થતા અને સાક્ષીભૂત

ચેતનામાં તેમ જ તે કલ્પનાજગતના અંતે તેની વાસ્તવિકતાનું તે જે રીતે આકલન કરે છે તેમાં રહેલું છે.

કથાનાયકની એ કપોલકલ્પિત સૃષ્ટિને તપાસીએ.

પ્રથમ તો શ્રીપતરાયને મળવા જવાના નિર્ણય સાથે જ, હસમુખ ત્રિવેદીનું ચિત્તતંત્ર જાણે કે ચુંબકનું કામ કરે છે. તેમની બધી લાક્ષણિકતાઓ, ભીતિ ઉત્પન્ન કરે એવી એમની કુનેહ અને તે સહિતની તેમની વિશિષ્ટ એવી શારીરિક લઢણોના પુદ્‌ગલનો ભાર છાતી પર બાંધીને એ રાત ગાળે છે. (ભયગ્રન્થિ ધરાવનારું માનસ સૌથી પ્રથમ ભીતિપ્રેરક ખ્યાલોને જ વળગી પડે એ મનોવૈજ્ઞાનિક નિયમ વાર્તાનાયકને લાગુ પાડી શકાય). તેના આજુબાજુના જગત સાથેનો સંબંધ–સંપર્ક એક ઝાટકા સાથે, જાણે કે શ્રીપતરાયના બંગલાના 'કૉલબેલ'ને દબાવતા વેંત કપાઈ જતાં, તેની કહેવાતી વાસ્તવિકતાથી એ સમૂળગો વિખૂટો પડી જાય છે. તેના મોં પર કાગળનો ડૂચો વાળીને ફેંક્યો હોય એમ કાચમાથી પરાવર્તિત થઈને આંખ પર અથડાતા તડકાથી થતો અવજ્ઞા ભાવ અને 'આપ'ના સંબોધનથી ઉપજતું 'પરાયાપણું', તેની વિચ્છિન્નતાની પ્રતીતિ કરાવે છે. ને આગળ 'મને ચીંધી બતાવવામાં આવેલી ખુરશી પર હું બેઠો. એ ખુરશીનું ચોકઠું જાણે મને પૂરેપૂરું ગળી ગયું', તે અહીંની અજગરી વૃત્તિના motifનો સંકેત કરે છે. રાધેશ્યામે આને વૃષણછેદન (castration)નું પ્રતીક લેખ્યું છે (નવી વાર્તા, પાનું ૧૯૪) તે બરાબર નથી. 'અહીં ભાષા નિશ્ચિત સંકેતોના તારણ રૂપ બની ગઈ હતી' તેવી વાર્તાનાયકની માનસિક પ્રતિક્રિયા, માનવવ્યવહાર અર્થે પ્રત્યાયનની કશી શકયતા જ ન હોય એવી પરિસ્થિતિના ઈંગિત રૂપે દર્શાવાઈ છે. તેથી તે અહીં અત્યંત અર્થસૂચક છે. આમ 'ખુરશી' અને 'ભાષાનાં સંકેતો' ખૂબ જ સાહજિક રીતે યથાયોગ્ય સંદર્ભોમાં મુકાયાં છે તે નોંધવું જોઈએ. વળી 'મારા ઉચ્ચારેલા નામના ધ્વનિના...ચૂરેચૂરા થઈ ગયા....'તેવી ભ્રાન્તિ, સમગ્ર ચિત્તતંત્રની antennae શકિતનાં જ જાણે ચૂરેચૂરા કરી નાખતી એવી સૃષ્ટિ–પૃથ્વી બહારના કોઈ અવકાશી ગ્રહની હોય એવી સૃષ્ટિને અને વાર્તાનાયકની મનોસ્થિતિને જ નિર્દેશે છે. પોતાને ઓળખાવવા પૂરતી નામસંજ્ઞાનું પણ અહીં સ્થાન નથી. આમ, 'કૉલબેલનો અવાજ', 'ડૂચો', 'ભાષાનું નિશ્ચિત સંકેતોનું તારણ રૂપ બનવું', 'નામના ચૂરેચૂરા', 'ખુરશી' અને 'ગ્રહ' એ સઘળાં સંકેતો, total estrangement, પ્રત્યાયનરહિતતા અને ભક્ષણ વૃત્તિના motifવાળી

diabolical સૃષ્ટિ વિશેનો અણસાર આપે છે. વાર્તાકૃતિના કેન્દ્રસ્થાને જે કપોલકલ્પિત ઘટના છે તેની આ રીતે ઉત્તરોત્તર સબળ પૂર્વભૂમિકા તૈયાર થાય છે. તેથી અહીં વાર્તામાં કશું ભિન્નમહત્ત્વનું અને આગંતુક નથી. 'પોલિશ કરેલી ચમકતી સપાટી પરનું તેજ પોતે જ જાણે કે હાથ આડો ધરીને' અહીંના 'વ્યવહાર'માં પ્રવેશ થતો અટકાવે છે.

વાર્તાના કેન્દ્રસ્થાને પતંગિયાનું અને સર્પનું કલ્પન સૂક્ષ્મ કલાસૂઝથી પ્રયોજાયેલું છે. તે કલ્પન શાનું હશે ? વાર્તામાંથી યુવતીની બાદબાકી કરીએ તો, તેના અભાવથી તે કલ્પનમાં શું ખૂટે છે તે તુર્ત સમજાય. તેની અસ્થિરતા, ચંચળતા માત્ર સંમોહક બળને જ સૂચિત કરતાં નથી બલ્કે તેમાં bewitchmentનું તત્ત્વ પણ સંનિહિત છે. 'કપોલકલ્પિત ઘટના'માં તેમ જ તદ્દપશ્ચાત્‌ની પરિસ્થિતિમાં શ્રીપતરાયના થતા પ્રવેશ અગાઉ પતંગિયાની જેમ યુવતીનું દાખલ થવું તે ક્રિયા જ તેને શ્રીપતરાયના પરિચાયક તત્ત્વ તરીકે પ્રસ્થાપિત કરે છે. તેમનો તે એક પૂરક અંશ છે. તેમાં 'વ્યક્તિ'ને પેલી સૃષ્ટિને અનુરૂપ કરવાની, તત્સમ્ કરવાની યા તો અસબાબ પૈકીની એક સામગ્રી કરી મૂકવાની, જાણે કે વશીકરણની અમાનુષી શક્તિ રહેલી છે. આ યુવતીનો શ્રીપતરાય સાથે શું સંબંધ હશે તે ક્યાંય કહેવાયું નથી. 'માનવજગત'ના એવા 'સંબંધ'નો અહીં લોપ થયેલો છે. આ યુવતીનું વર્તન તે જીવજંતુના માત્ર instinctual behaviourથી વિશેષ કશું નથી. માનવીય વર્તનનું આમ અહીં પતંગિયાની પાંખોના ફફડાટ રૂપે જાણે કે reduction થયેલું છે.

દર્પણમાં બારણું ખુલતું જોઈ, શ્રીપતરાયનું આગમન થયું કે શું એવી આતંકતા હેઠળ જ વાર્તાનાયક પોતાની જાત સાથેનો સંબંધતંતુ જાણે કે ખોઈ બેસે છે. ('હવે મારી છબિ સાથેનાં મારાં સંબન્ધનો તંતુ તૂટી ગયો હતો. મારું પ્રતિબિંબ હવે મારાથી સ્વતંત્ર રીતે વર્તતું થઈ ગયું હતું.') આ રીતે, તેના પેલા વાસ્તવ જગત સાથેની જ નહિ બલ્કે ખુદ પોતાની સાથેની થયેલી વિચ્છિન્નતા (segregation from self)નો અર્થ અહીં અંતર્હિત થયેલો છે. આત્મનિયંત્રણ–કેન્દ્રનો જ જ્યાં છેદ ઊડી જતો હોય ત્યાં કશો પ્રતિરોધ કરવાની શક્યતા હોય ખરી ? ફક્ત ચેતના રૂપે 'હવે શું બને છે' તેની દર્પણલીલા નીરખવા સિવાયની અન્ય કોઈ સહજ સ્થિતિને અહીં અવકાશ નથી. ત્યારે દાખલ થયેલી પેલી યુવતીની ઉપસ્થિતિને કારણે, જાણે વીજળીનો આંચકો લાગ્યો હોય એમ તેના પ્રતિબિમ્બને તે અક્કડ થઈ જતું જુએ છે.

નાજુક પતંગિયાની પ્રકૃતિ તે બળીને ખાખ થઈ જવાની આપણે લેખી છે. અહીં તો અન્યને ભસ્મ–જડીભૂત કરી દેવાની મેલીશક્તિ (witchcraft)નો પરચો થતો દેખાય છે. પતંગિયાના કલ્પનમાં આવી છલનાનો અર્થસંકેત રહેલો છે. એ જ રીતે, જેમના ભયથી તેનું પ્રતિબિમ્બ વામણું–લઘુક બની જાય છે, વસ્તુઓના પરિમાણ સંકોચાઈ જાય છે, તે શ્રીપતરાયના સર્પ-કલ્પનમાં પણ બહુવિધ એવી અર્થસંકુલતા સંગોપાયેલી છે. જુઓ...'એમની ચામડી ફિક્કી ધોળી હતી – દેડકો ઊંધો થઈ જાય ત્યારે એના પેટ પર જે ધોળાશ દેખાય છે તેના જેવી. એમના જડબાનાં હલનચલનમાં સાપ દેડકો ગળતો હોય તેનું સૂચન હતું. 'નરી આંખે જે મંડૂક (ભક્ષ્ય) દેખાય છે તે તો ખરેખર મંડૂકને જ ભરખનાર સર્પ (ભક્ષક) છે. અગાઉની પેલી છલનાનું જ જાણે કે આ બીજું રૂપ છે. પણ આ કલ્પનનો અર્થસંકેત આટલો મર્યાદિત નથી. જુઓ – 'એમની ડોક રહી રહીને અર્ધવર્તુળ વિસ્તારીને ફરતી હતી, ને ત્યારે આંધળો છછુંદર એના લાંબા નાકથી સૂંઘી સૂંઘીને કીડા–મંકોડા શોધતો હોય એવું લાગતું હતું.' સર્પ, છછુંદરને હડપ કરી જાય તેમ છછુંદર, કીડી મંકોડાને, એ પ્રકૃતિનો સમગ્ર જીવનક્રમ આ એક જ વ્યક્તિમાં અસ્તિત્વ ધરાવતો નિર્દેશાયેલો છે, એટલું જ નહિ પણ અનેક સ્વરૂપે ભરખવાની એક યા અનેક મુખે ગળવાની પિશાચી એવી ભક્ષક વૃત્તિનું પણ એમાં સૂચન થયેલું છે. તેથી રાધેશ્યામનું વિધાન– "મંડૂક ઉપરથી વાર્તાકારને કદાચ સર્પ સૂઝયો હોય...અહીં વક્તવ્ય એ છે કે મંડૂક રૂપની સ્વીકૃતિ પછી શ્રીપતરાયના સર્પ રૂપને સદ્ય સ્વીકારવા, ભાવકના સ્થળાંતર (transportation) માટે જરૂરી અવકાશ યા અંતરાય (gap) અપેક્ષિત છે, જેનો અભાવ રસક્ષતિ કરાવે છે," (નવી વાર્તા) – તે સ્વીકાર્ય બનતું નથી. એ જ રીતે 'વાર્તાકારે, આત્મસંમોહનના બળે આ બધી કલ્પન શ્રેણીઓ ઠઠાડી દીધી છે', એવું તેમનું મંતવ્ય પણ અનુચિત ઠરે છે.

વાર્તાની આ ક્ષણ પર, વર્તમાનને જાણે કે પ્રાગૈતિહાસિક કાળમાં ભેળવી દઈને સ્થગિત્ કરી દેવાયો છે. સમયનું પરિમાણ વાર્તાનાયકની ચેતનામાં જ ઘડાતું જાય છે. અહીં અતિપ્રાકૃત–આદિમ એવી સૃષ્ટિમાં વાર્તાનાયક ઊભો છે; જ્યાં કશો 'માનવવ્યવહાર' શક્ય નથી. ભાષાની અવેજીમાં અહીં માત્ર હાથના સંકેતો છે. શબ્દાન્તે તો શ્રીપતરાયનાં જડબાંનો જીવતો લાળ જેવો પદાર્થ બનીને, 'ભક્ષ્ય'ની આસપાસ-અદશ્ય વ્યૂહજાળ રચવાનું કાર્ય કરે છે – નાયકના પ્રતિબિમ્બની આજુબાજુ તેમની ફેલાતી તન્તુ જાળની

જેમ. એક આંચકા સાથે શ્રીપતરાય ઊભા થઈ, તર્જનિકા એના તરફ ચીંધે છે ત્યારે ભયોન્માદના શિરોબિન્દુએ, તેનું પ્રતિબિમ્બ સંકોચાઈને ઈયળની જેમ ગૂંચળું બની રહે છે તે (આમ સંકોચાઈ જવાથી જાણે કે સુરક્ષિત થવાતું હોય તે) ક્રિયાં સ્વયં, આ આદિમ સૃષ્ટિના નિયમને અધીન–અનુરૂપ થઈને, 'કોળિયો' બની જવાની ક્રિયામાં જ જ્ઞાત–અજ્ઞાત રૂપે પરિણમે છે, એ ઘટના અને શ્રીપતરાયનો પગ ગાલીચામાં ભેરવાઈને તેઓ પડી જતાં ફૂલદાનીની ધાર એમના કપાળમાં વાગે છે ને લોહીથી ખરડાયેલી એમની નિષ્પલક આંખ બારણાં તરફ તાકી રહે છે – એ આખી ઘટના અતિ કુશળતાથી આલેખાયેલી છે. ત્યાં 'ભક્ષ્ય'ની મનોદશા – સો સો પગે નાસવાની, psychological flightનું અને તેની જ flightનું અન્ય રૂપે "શ્રીપતરાયની નિષ્પલક આંખ" તરીકે થતું ચિત્રરૂપાંતર જે અંકાયેલું છે તે સર્વ રીતે સમુચિત અને યથાર્થ છે.

'કપોલકલ્પિત વિશ્વ'માંથી બહાર નીકળેલો વાર્તાનાયક જુએ છે તો ખરેખર વાસ્તવમાં પણ પેલી યુવતી પતંગિયાની અસ્થિરતાથી ઓરડામાં પ્રવેશે છે ને શ્રીપતરાય સર્પની જેમ દાખલ થાય છે. આમ બન્ને વિશ્વો વચ્ચેની વ્યાવર્તક રેખા ભૂંસી નાખીને આપણા ત્રીજા જ વિશ્વ સાથેનો વાર્તાકારે તેનો અધ્યવસાન સંબંધ સ્થાપી આપ્યો છે.

એક છેડે સહસ્ર પગે વિરાટકાય એવા અજગરની જેમ જગતને ભરડો લઈ રહેલી બુભુક્ષા–સંસ્કૃતિની કાળમુખી બુભુક્ષા અને તેના સામેના છેડે જરા અમથી બચી ગયેલી સર્જક ચેતના (તે પણ ક્યારે અજગરગ્રાસ બની રહે તે કહેવાય નહિ) તે વાર્તાના બીજ નિક્ષેપમાં વર્તમાનને આદિમકાળની image રૂપે વાર્તાકારે પ્રયોજ્યો છે. એક ક્ષણમાં, બૃહત્‌ને અહીં ઠાંસીઠાંસીને ભરવામાં આવ્યો છે. તેથી સમયનું પરિમાણ, નાયકના પ્રતિબિમ્બની જેમ સંકોચાઈ ગયું છે. એ કારણે, ભયનું સ્વરૂપ મારી મચડીને ઊભું કરેલું નથી. પણ તે વાર્તાની અંતઃસૂત્રતામાંથી જ નિષ્પન્ન થતું જાય છે.

વાર્તાને આસ્વાદવાનો રઘુવીર ચૌધરીએ જે ચંચૂપાત કર્યો છે, તેમની વક્રભાષી એવી છીછરી દૃષ્ટિએ નૂકતેચીની કરી છે, તે ઉપરથી જ સામાન્ય રીતે તારવી શકાય કે તેમને અપેક્ષિત એવી 'અપૂર્વ સૌંદર્યાનુભૂતિ'નો તેમને અનુભવ ન જ થાય. ફ્રાન્ઝ કાફ્કાનો નામોલ્લેખ કરવાથી જ સર્જનાત્મક સાહિત્યમાંની 'અભિનવ સંવેદના'ને પામી ગયાનું પ્રતિપાદિત થતું નથી.

કલાકૃતિનેા ખાત્મેા કરવાનું વલણ ધરાવતી આપણી વિવેચન દૃષ્ટિનું આ નિદર્શન રજૂ કરતી વેળા તેનાથી વિપરીત સ્થિતિની પણ નોંધ લેવાનું અહીં આવશ્યક બની રહે છે – જેમાં નિકૃષ્ટ રચનાઓને સમર્થ કલાકૃતિ તરીકે પ્રતિષ્ઠિત કરવાની ભારે ચડસાચડસી ચાલતી હોય છે. તે રચના છે મધુ રાયની 'હાર્મોનિકા'. નટવરસિંહ પરમારે આ રચનાને એક language eventમાં સંભાવના રૂપે રહેલી વિકલ વાણી અને એ દ્વારા અસ્વસ્થ ચૈતસિક અવસ્થાનું લેખકે આપેલું પ્રત્યક્ષ રૂપ એમ કહીને તેની સમર્થતા વાંચક ચિત્તમાં ઠસાવવાનેા જોરદાર પ્રયત્ન કર્યો છે. આ અર્થે તેમણે 'વાણીની ઊણપ' અને 'વાણીની ક્ષતિપૂર્તિ'નાં નિદર્શનેા રચનામાંથી દાખલાદલીલ સાથે ટાંકયાં છે.

'હાર્મોનિકા'ના રચયિતાના મત અનુસાર તેમાં એકી સાથે અસંખ્ય આકારેા બને છે, ઓગળે છે. એના સતત બદલતા આકારેામાં જોનાર વાંચવા ધારે તે વાંચી શકે છે. તેથી આપણા વિવેચક મિત્રોએ તેમની બધી જ શક્તિઓ અજમાવીને તેમાં આકારેાનું તુમુલ ઘમસાણ, અર્થોની રમઝટ, શબ્દ ઘટનાઓ અને ભાષાની અવનવી ઉપજતી તરાહેાનું વાંચન કરી તેમાં રહેલી ભાષાની અભિવ્યંજનાત્મક શક્તિઓનેા તાગ લીધેા છે. છેલ્લે, નટવરસિંહ પરમારે તેમના મનેાભાષિક એવા પરિપ્રેક્ષ્યમાં 'ચિત્તની વિકૃત અવસ્થાના પરિણામ રૂપે' તેને વિકલ વાણી તરીકે બિરદાવતાં તેમાંથી મનેાવૈજ્ઞાનિક ચિંતનસ્ફુરણ થતું પણ બતાવ્યું છે. તે કારણે, અદ્યતન સાહિત્યકૃતિઓની સાથેના વાંચકના આદાનપ્રદાન વિશે ચર્ચા કરતાં, Jerzy Kosinskiએ ઉચ્ચારેલું કથન અહીં ઉતારવા લલચાઉં છું. "Fiction assaults the reader directly as if saying : It is about you. You are actually creating this situation when you are reading about it; in a way you are staging it as an event in your own life–" ('The New Fiction' by Joe David Bellamy)

એવી ઘટનાને ભજવવાનું વાંચકકર્મ, હાર્મોનિકાને વાંચતી વેળા નટવરસિંહ પરમારે જાણે કે પૂરેપૂરું પ્રમાણ્યું છે, એમ પ્રથમ દૃષ્ટિએ લાગ્યા વિના રહેતું નથી. પણ ખરી મુશ્કેલી તે આ છે. 'હાર્મોનિકા' વિષેની વાંચનપૂર્તિમાં તેના કર્તા જણાવે છે, 'એને નિયત કોઈ અર્થ નથી. એ કૃતિઓ વાંચકના મનની રચના અનુસાર બને અને બગડે' (રૂપકથા પા. ૧૮૦). તેથી એમ કહેવાનું પ્રાપ્ત થાય છે કે, તેના રચયિતાને પણ અભિપ્રેત કદાચ ન હેાય એવાં મનેાવૈજ્ઞાનિક અર્થઘટનેા અને ભાષાકીય વર્તન (linguistic behaviour)

તેમાંથી ઉપજાવી કાઢવામાં આવ્યાં છે. ભાષાકીય ક્રીડા દ્વારા પોતાના કશા uncontrolled subjectivismના દોરને આવી રચનાઓમાં, તેનો કર્તા છૂટો મૂકી દે અને તેમાં વાંચક અંગત એવા સ્વૈરવિહારી અર્થો, મનફાવે તેમ કરવાને રાચતો થાય તો તેમની એ અબાધિત સ્વતંત્રતા પર આપણે તરાપ મારી ન શકીએ એ ખરું. પણ જ્યારે સાહિત્ય વિવેચન ક્ષેત્રે વિચક્ષણ ગણાતો વિવેચક વર્ગ સર્વ ભાષાકીય નૈપુણ્ય સહિત આવા ઉદ્યમને સમર્થતા અર્પવા કટિબદ્ધ થાય ત્યારે તેનું 'સાહિત્યિક મૂલ્ય' શું એ તપાસવું, જરૂરી લેખાય.

ફ્રાન્સનાં રોબ્બ ગ્રિયે, સોયર્સ અને રીકાર્ડોની નવલકથાઓ વાંચતા 'ભાષાકીય ક્રીડા' વિશેનો વાંચકને અનુભવ થાય છે. તેમની નવલકથાઓમાં પાત્રોની ક્રિયાઓ, ગતિ અને મનોવ્યાપાર મુખ્યત્વે તો માત્ર શાબ્દિક વિરૂપીકરણ (verbal contortions) જ હોય છે. તેઓ સ્વયં કશું અસ્તિત્વ ધરાવતાં હોતાં નથી. પાત્રો એટલે ફક્ત નિર્વિશિષ્ટ અભિવ્યક્તિ (discourse) અથવા તો પાત્રો એટલે શબ્દો, પાત્રો એટલે તેમની નિર્વિશિષ્ઠ અભિવ્યક્તિક ગતિ – મહદ્ અંશે વિરોધાભાસી, એમ કહીએ તો ચાલે. જે કંઈ બને ત ભાષિક કારણ (linguistic reason) ખાતર જ. રચના પાછળનો હેતુ કોઈ પૂર્વવર્તી અર્થને સમ્પ્રેષણ કરવાનો નહિ, પણ તેને એક ઉપાદાન લેખે સ્વયં ભાષાનું અન્વેષણ કરવાનો કે જેનાં આગવાં પરિમાણો હોય છે, spatial and temporal conditions હોય છે. આવો સ્વૈરવિહારી શબ્દાચાર તે ફ્રેન્ચ સાહિત્યનું મહત્ત્વનું પ્રદાન છે. અહીં જો કોઈ સાહિત્યવિષય હોય તો સાહિત્ય પોતે જ.

કેટલાક વિવેચકોએ તેને આત્મસંમોહનની પ્રવૃત્તિ તો, વળી triumph of misplaced intelligence તરીકે અને Rust Hillsએ તેને fooling around the prose તરીકેની પ્રવૃત્તિ ઓળખાવી છે.

હાર્મોનિકામાં પાત્રો, ઘટના, સંકલન યા સંવિધાન જેવા કોઈ પણ સાહિત્યિક તત્ત્વોની બાદબાકી કરવામાં આવી છે. તેમના અભાવને સ્થાને ત્યાં માત્ર 'સ્થળ' અને 'સમય' છે. સમય તે હાર્મોનિકાને વાંચવા પૂરતો ખર્ચાય તે, અને સ્થળ તે 'વાર્તા સરખાં' લખાણની લખાપટ્ટી રોકે એ. પણ હાર્મોનિકાકારની એ પ્રવૃત્તિની સાભિપ્રાયતા તેમણે શબ્દોના સૂરથી તરજો બાંધવામાં અને 'કોલાઝ' સર્જવામાં બતાવી છે. આમ પ્રત્યેક

રચનામાં, કાં તો પ્રતિબિંબોનું, સ્વપ્નોનું યા તો ભાષાનું 'કોલાજ' ઉપજાવવાની કર્તાની નેમ છે. તેથી, કલાસર્જનમાં કોલાજ પદ્ધતિના વિનિયોગ વિશે Donalnd Barthelmeનું એક કથન અહીં ટાંકવા પ્રેરાઉ છું : "The point of collage is that unlike things are stuck together to make, in the best case, a new reality. This new reality in the best case, may be or imply a comment on the other reality from which it came, and also be much else. It's an itself, if it's successful...." ('Innovative Fiction' by Klinkowitz)

પણ આવી કોઈ 'નવી વાસ્તવિકતા'નું નિર્માણ કરવાનું હાર્મોનિકાના રચયિતાનું લક્ષ નથી. તેના બદલે અહીં તો આકારો અને અર્થો (તે અર્થેની ઉદ્દીપનક્ષમતા રચનાને પ્રાપ્ત થઈ હોય તો) વાંચકે વ્યક્તિગત રીતે ઉપજાવી લેવાનાં છે. તેથી અસંબદ્ધ અને બેમર્યાદ શબ્દોની ઉપરાતળી ઝીકાઝીક કરવાથી તેમને અભિપ્રેત એવું પરિણામ નીપજાવનારાં 'કોલાજ' સર્જાય એવા ભ્રામક ખ્યાલથી કર્તા પ્રેરાયા હોય એમ સ્પષ્ટ થાય છે. તેવી જ રીતે, શબ્દોને તરજોની જેમ બાંધીને પ્રયોજવાના તેમના ઉદ્યમ વિશે પણ કહી શકાય. અહીં કર્તાનો નિર્ધાર અસંખ્ય ભાવોનું, આકારોનું પૂર જગવવાનો હોવાથી, ભાષાનું પ્રયોજન કશા rational communication અર્થેનું ન હોય તે સ્વાભાવિક છે. પણ સંગીતની સ્વરલિપિની કક્ષાએ શબ્દોને તરજોની જેમ બાંધવાના ઉદ્યમમાં, માધ્યમની મર્યાદા જ અવરોધક બની રહેતી હોય છે. તે અને હાર્મોનિકાના સંરચનાત્મક તત્ત્વોનું ગ્રથન કરનાર નિયમન તથા ભાષાનું નવસંસ્કરણ કરતું કલ્પનાબળ, તેમના અભાવને કારણે, અહીં જે નીપજી આવે છે તે ભરમાર શબ્દોની રમઝટ તેમ જ પ્રલાપી એવું gratuitous verbalism. આમ હાર્મોનિકાનું કશું કલામૂલ્ય નથી.

તે રચનાઓમાં કોલાજના પ્રયોજન વિશેની કોઈ સૂક્ષ્મ સૂઝ યા તો રચયિતાને અભિપ્રેત એવી તરજોને બાંધવાની શકયતા નથી. વળી આગળ જોઈ ગયા તેવા ભાષિક કારણ (linguistic reason) ખાતર જ હાર્મોનિકા, એવો કર્તાનો આશય નથી. તેથી નટવરસિંહ પરમારે જે sense data perceptionની કોટિ ધારણ કરતી વિકલ વાણીનો તેમાં કુશળ વિનિયોગ જોયો છે તે અને અન્ય ભાષિક અનુભૂતિ, તે તો તેમના નિજી ભાષાતત્ત્વ અધ્યયનના ફલને જ તેમાં ઠઠાડી દેવાનો વિવેચનાડંબર માત્ર છે.

આપણે ત્યાં ભાષાના તાત્ત્વિક નિરૂપણ વિશે તેમ જ સંરચનાવાદી

અભિગમ પરત્વે અભ્યાસનિષ્ઠ વિવેચકોએ સારી ચર્ચા જગાવી છે. તેની સાથે સાહિત્યકૃતિમાં પ્રયોજાતી ભાષાના સ્વરૂપને, ભાષા પ્રયોગોને પણ નિદર્શનો સાથે ચર્ચાનો વિષય બનાવવો જરૂરી છે. ભાષા પર થતી આક્રમણખોરી, તેને જાણે કે છિન્નભિન્ન કરી, છેદીભેદીને ભાષાના સમસ્ત કલેવરને બદલી નાખવા પાછળનો સર્જક દૃષ્ટિકોણ, તો તેને માત્ર એક પ્રાતિભાસિક દૃષ્ટિબિંદુના નમૂના (model of phenomenological view)-ના સ્વરૂપ લેખે જોવા-પ્રયોજવાના પ્રયોગો થતા રહે છે, તે સર્જકકર્મની સાર્થકતા કૃતિના સાહિત્યપદાર્થના સંદર્ભમાં પણ તપાસવી આવશ્યક છે, જેથી ભાષાનાં 'પરમ્યુટેશન' ઉપજાવવાના નામે થતી અગડંબગડંબાજીએ ગૂંચવી મારેલાં વિવેચન ધોરણોની સુરેખા આંકી શકાય.

૧૯ એતદ્ ઑક્ટોબર ૭૯

બે અભ્યાસી સંશોધકો*

જયંત કોઠારી

૧. 'શ્રી કૃષ્ણ પુરુષોત્તમ અને અંતર્યામી (પૂર્વાર્ધ)', લેખક શ્રી ઉપેન્દ્રરાય જ. સાંડેસરા, પ્રકાશક : ગુર્જર ગ્રંથરત્ન કાર્યાલય, અમદાવાદ, પૃ. ૪૭૫ ડબલક્રાઉન, કિં. રૂ. ૩૦.

આ એક સંશોધનાત્મક અને સંકીર્તનાત્મક ચરિત્રગ્રંથ છે. મુખ્યત્વે મહાભારતની સમીક્ષિત વાચનાને કેન્દ્રમાં રાખીને કૃષ્ણજીવનની સર્વ રેખાઓને એમણે સંકલિત કરી છે અને જુદા જુદા પ્રસંગે વ્યકત થતા એમના ચરિત્ર ગુણોને પ્રકાશિત કર્યા છે. આવશ્યક જણાયો ત્યાં પુરાણો વગેરેના ઉલ્લેખોનો આધાર લીધો છે અને કૃષ્ણના ચરિત્રગાનમાં તો ગીતાને નજર સામે જ રાખી છે.

આ ગ્રંથ સંશોધનાત્મક એ રીતે છે કે લેખકે શ્રી કૃષ્ણની અહીંતહીં મળતી સર્વ રેખાઓની ઐતિહાસિક દૃષ્ટિકોણથી સમીક્ષા કરી છે, ચમત્કારક ઘટનાઓનું અર્થઘટન કર્યું છે, કાળક્રમને લક્ષમાં લીધો છે, અને તત્કાલીન રાજકીય-સામાજિક વ્યવસ્થા વિશે પણ પ્રસંગોપાત્ત નિરીક્ષણો કર્યાં છે. અંગ્રેજી છઠ્ઠા ધોરણ સુધીનું શિક્ષણ પામેલો શેરબજારનો એક માણસ મહાભારતનું ત્રીસ વર્ષ સુધી અખંડ સેવન કરી આવો સઘન અભ્યાસ આપે એ ખરે જ અસાધારણ લાગે છે.

આમ છતાં આ મુખ્યત્વે ચરિત્રગ્રંથ છે. લેખકની નેમ પ્રાપ્ત સાધનોમાંથી શ્રી કૃષ્ણનું એક સુસંકલિત બુદ્ધિગમ્ય ચરિત્ર ઊભું કરવાની છે. મહાભારતની

* થોડાં વર્ષો પહેલાં આકાશવાણી પરથી પ્રસારિત થયેલી સમીક્ષાઓ.

સમીક્ષિત વાચના પણ કોઈ એક સમયે સ્થિર રૂપ પામેલી અને પ્રચલિત બનેલી વાચના હશે. એનું ઘડતર લાંબા ગાળે થયું હશે. એટલે મહાભારતને ઇતિહાસ ગણવો કે કાવ્ય એ પ્રશ્ન જ છે. એની ઐતિહાસિકતાનો નિર્ણય કરવા માટે માત્ર બુદ્ધિગમ્ય અર્થઘટન કર્યે ન ચાલે. શસ્ત્રાસ્ત્રો, લોકમાન્યતાઓ, સામાજિક સંસ્થાઓ, યુદ્ધપદ્ધતિઓ, ભૌગોલિક ઉલ્લેખો વગેરેની સૂક્ષ્મ ઊંડી પરીક્ષા કરી, એમાં જણાતા વિસંવાદોની નોંધ લઈ ભિન્ન ભિન્ન કાળે અંતર્ગત થયેલા અંશોને જુદા તારવવા પડે. દેખીતી રીતે જ શ્રી સાંડેસરાનો આ હેતુ નથી. કૃષ્ણનું સુસંગત બુદ્ધિગમ્ય ચરિત્ર નિર્મિત કરવા પૂરતો એમણે સંશોધન પદ્ધતિનો ઉપયોગ કર્યો છે. એ કૃષ્ણચરિત્ર પ્રત્યે પ્રેરાયા છે ભક્તિભાવથી, ધર્મભાવથી, એક અંગત આધ્યાત્મિક જરૂરિયાતથી. એટલે જ ચમત્કારક ઘટનાઓનું અર્થ-ઘટન કરનાર આ લેખક મહાભારતમાં અને અન્યત્ર કૃષ્ણનું અવતારી પુરુષ તરીકે જે જે સંકીર્તન આવે છે તે સઘળું અહીં ઉદ્‌ધૃત કરે છે અને કૃષ્ણને અતિમાનવ તરીકે જુએ છે.

ચોક્કસ દૃષ્ટિકોણથી અપાયેલું આ કૃષ્ણચરિત્ર કોઈને પણ પ્રભાવિત કર્યા વિના રહે તેવું નથી, એટલું જ નહીં પણ એ એક આસ્વાદ્ય કથા રૂપ નીવડે તેવું છે. જિજ્ઞાસુઓને કૃષ્ણચરિત્રની મહાભારત અને પુરાણોમાં વેરવિખેર પડેલી સઘળી સામગ્રી અહીં ગોઠવાઈને મળે છે, સાહિત્યરસિકોને એક અદ્‌ભુત વ્યક્તિત્વનો હૃદયવેધી સાક્ષાત્કાર થાય છે, આત્માર્થીઓને જીવનધર્મનું સૂક્ષ્મ ચિંતન મળે છે, તો સાંપ્રદાયિકોને એક ભક્તિપૂર્ણ સંકીર્તન પ્રાપ્ત થાય છે. અનેક હેતુઓ સિદ્ધ કરતું આ જાતનું કૃષ્ણચરિત્ર આપણે ત્યાં તો આ પહેલું જ છે. મુખ્યત્વે મહાભારતકારને જ બોલવા દઈને સામગ્રીની અધિકૃતતા લેખકે સાચવી રાખી છે અને આખું મહાભારત ન વાંચી શકે એમને માટે સરસ સગવડ કરી આપી છે.

શ્રી સાંડેસરાની ગ્રંથયોજના પણ એમના મનમાં રહેલા અનેક હેતુઓને અનુરૂપ છે. ગ્રંથને એમણે અનેક પ્રકરણોમાં વહેંચી નાખ્યો છે. દરેક પ્રકરણમાં કોઈ એક પ્રસંગ કે પ્રસંગખંડ નિરૂપાયો છે. મુખ્ય આધાર રૂપ ગ્રંથ 'મહાભારત'માંથી એ પ્રસંગની પ્રાપ્ત થતી સામગ્રી આપી પછી અન્ય સ્થોનો-એથી મળતી પૂરક સામગ્રી તેઓ રજૂ કરે છે અને પછી એ સર્વ સામગ્રીની

સમીક્ષા કરી એમાંથી ઊપસતા કૃષ્ણના વ્યક્તિત્વ અને જીવનદર્શનને સમજાવે છે. ગૌણ બાબતો અંગે પ્રકરણને અંતે પરિશિષ્ટો પણ જોડ્યાં છે. ભાષા સામાન્ય રીતે પ્રૌઢિવાળી અને સ્વચ્છ છે. આમ છતાં ક્યાંક સામગ્રીનો ઠઠારો થઈ ગયો છે, ક્યાંક ભારેખમ શબ્દો રહી ગયા છે, ક્યાંક વાક્યલઢણ સંસ્કૃતની જ વરતાય છે. એટલે સંશોધનાત્મક કે ચર્ચાસ્પદ વીગતો હજુ થોડી જુદી તારવી શકાઈ હોત તો ચરિત્રનિરૂપણ વધારે સુરેખ લાગત અને ભાષામાં વધારે સરળતા સાધી શકાઈ હોત તો એ વધારે લોકભોગ્ય બનત. અથવા તો શ્રી સાંડેસરા જ કૃષ્ણનું એક અધિકૃત લોકભોગ્ય ચરિત્ર કેમ ન આપે?

૨. 'નરસૈં મહેતા : વ્યક્તિત્વ અને કર્તૃત્વ', લેખક શ્રી જેઠાલાલ ત્રિવેદી, પ્રકાશક પોતે, રાંધેજા, પૃ. ૨૦૮, કિં. રૂ. ૭

નરસિંહ મહેતાના જીવન અને સમય અંગેના આધારો ઠીક ઠીક કાચા છે. એની કૃતિઓની હસ્તપ્રતો ઘણા મોડા સમયની મળે છે અને એના વિશે અન્ય કવિઓએ લખેલાં કાવ્યો પણ ઘણા મોડા સમયનાં છે. આ પરિસ્થિતિનો લાભ લઈ મુનશીએ નરસિંહ મહેતાના વૃદ્ધમાન્ય સમયને ઉથલાવવાનો સબળ પ્રયત્ન કર્યો હતો. શ્રી ત્રિવેદી અહીં મુખ્યત્વે શ્રી મુનશીને પગલે ચાલ્યા જણાય છે. મુનશીએ આધુનિક બુદ્ધિવાદી દૃષ્ટિથી પુનર્ઘટિત કરેલા નરસિંહના જીવનનું તેઓ સમર્થન કરે છે. વૃદ્ધમાન્ય સમયનો મુખ્ય આધાર નરસિંહની પદરચનાની રીતિ છે. શ્રી ત્રિવેદીએ કરેલો એનો પરિહાર ગળે ઊતરે તેવો નથી. આમ છતાં વૃદ્ધમાન્ય તથા મુનશીપ્રણીત બન્ને સમયો, બીજા સ્પષ્ટ શ્રદ્ધેય ઐતિહાસિક સાધનોને અભાવે, અનુમાન પર આધારિત છે એમ કહી શકાય.

પણ શ્રી ત્રિવેદી કંઈક નવું સ્થાપવાના ઉત્સાહમાં કંઈક સાહસિક બની ગયા જણાય છે. એમણે અત્યાર સુધી થયેલી સર્વ ચર્ચાનું દોહન કર્યું છે અને એને તપાસી છે, પણ એક પક્ષવાદીની રીતે એ દલીલ કરી રહ્યા છે એ અછતું રહેતું નથી. નહીં તો છેક વીસમી સદીના કવિ ડાહ્યાલાલ દેવચંદના ભક્તમાળના દંતકથા જેવા લાગતા ઉલ્લેખને શ્રદ્ધેય માનવાનું કેમ બને? નરસિંહના રાજસ્થાની-હિંદી પદોનો હવાલો આપ્યો છે પણ એ પદોની હસ્તપ્રતો કયા સમયની છે, એ વિશે કશું જ કહ્યું નથી અને એ પદોના નરસિંહના કર્તૃત્વ અંગે એમણે પોતે જ સંદેહ વ્યક્ત કર્યો છે. 'હારમાળા'ને નરસિંહકૃત ન માનનાર અને 'હારમાળા'નો પ્રસંગ બન્યો હશે કે કેમ તેની શંકા કરનાર, હાર-સમયનાં રાજસ્થાની પદોને અહીં ઉદ્ધૃત કરે છે.

'સુરતસંગ્રામ' અને 'ગોવિંદગમન' નરસિંહકૃત ન હોવા વિશેની દલીલો સામે શ્રી ત્રિવેદીએ જે બચાવ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે તે તદ્દન બાલિશ લાગે છે. શ્રી ત્રિવેદી ઘણી વાર દલીલ ખાતર દલીલ કરતા પણ જણાય છે. જેમ કે કે. કા. શાસ્ત્રી પ્રશ્ન કરે છે: "જૂનાગઢમાં સં. ૧૫૬૭માં રણછોડજીનું મંદિર હતું એનો પુરાવો શું છે?" તો શ્રી ત્રિવેદી પ્રતિપ્રશ્ન કરે છે કે "તે કાળે જૂનાગઢમાં રણછોડરાયજીનું મંદિર ન હતું એનો પુરાવો શું છે?" અને ઉમેરે છે, "રણછોડજીના કે બીજા વૈષ્ણવ મંદિરોનું જૂના કાળનું અસ્તિત્વ જૂનાગઢમાં કે પછી બીજે કોઈ સ્થળે તેના જૂના અસ્તિત્વના ઉલ્લેખ મળે તો જ માનવું, નહીં તો નહીં, એ વલણ તર્કશુદ્ધ નથી." શ્રી ત્રિવેદીમાં ઐતિહાસિક દૃષ્ટિનો કેવળ અભાવ દેખાઈ આવે છે.

શ્રી ત્રિવેદીએ આ ગ્રંથમાં પ્રસ્તુત કરેલા બે નવા મુદ્દાઓ ધ્યાનપાત્ર છે. એમણે આત્મચરિતનાં કાવ્યોમાં નરસિંહનું કર્તૃત્વ માન્યું નથી. આને માટે એમની મુખ્ય દલીલ એ છે કે એમાં ઘણી વાર નરસિંહનો ત્રીજા પુરુષમાં ઉલ્લેખ આવે છે. એમાં સાથેસાથે પહેલા પુરુષમાં પણ ઉલ્લેખ છે એ હકીકતની એમણે અવગણના કર્યા જેવું કર્યું છે. બીજી બાજુથી, નરસિંહનાં જે પદોને શ્રી ત્રિવેદી સામાન્ય રીતે નરસિંહકૃત માનીને ટાંકે છે – જેમ કે રાસનાં પદ, શૃંગારનાં પદ – તેમાં પણ અવારનવાર નરસિંહનો ત્રીજા પુરુષમાં ઉલ્લેખ છે એ એમના ધ્યાન બહાર રહ્યું છે. કદાચ નરસિંહની આ એક શૈલી હોય.

નરસિંહની કવિતામાં સગુણ ભક્તિ અને નિર્ગુણ ભક્તિના બે પ્રવાહો જોતાં શ્રી ત્રિવેદીએ બે નરસિંહની કલ્પના કરી છે. અહીં પણ એમના ધ્યાન બહાર ગયું છે કે 'નીરખને ગગનમાં કોણ ઘૂમી રહ્યો' એમ કહેવાની સાથે જ નરસિંહ 'શ્યામના ચરણમાં ઇચ્છું છું મરણ રે' અને 'પ્રેમના તંતમાં સંત ઝાલે' એમ કહે છે. 'સ્થાવરજંગમ વિશ્વ વ્યાપી રહ્યો, કેશવા કંડિયે કેમ સમાયો' એ પદ પણ નરસિંહમાં સગુણ નિર્ગુણ ધારાઓ મિશ્રિત થઈ ગઈ છે એમ બતાવે છે.

શ્રી ત્રિવેદીની ઊહાપોહવૃત્તિ આદરપાત્ર છે, પણ ઊંડા પરિશીલનથી અને નિષ્પક્ષ ઐતિહાસિક દૃષ્ટિથી વસ્તુને તપાસવાનું તેઓ રાખે તો જ કંઈક ટકી શકે તેવાં પરિણામો આવે.

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

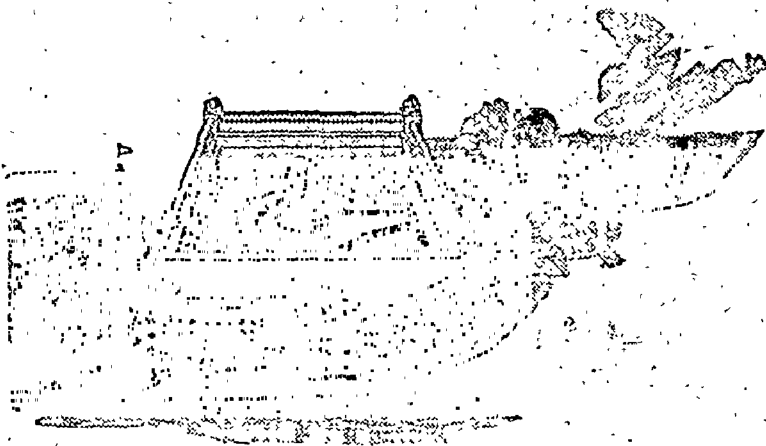
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः।
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



MAFATLAL GROUP



ભિખ્ખુ થૈને તવ સમીપ જ્યાં આવિયો માઘવાયુ
તેને તારું પરણ તણું તેં દૈ દીધું ઉત્તરીય.
ને તારી નગ્ન કાય
જ્યહીં ગતિ નહિ રેખા તણી,
ભંગહીન !
કાંટાકાંટા થકી જરઠ શી દર્શને થૈ વિરૂપ !
તારું કિંતુ સર્વ તે તેં સમર્પ્યું.
હૈયે તેનો મ્રુવમધુર આનંદ શો ઊભરાય !
કાંટેકાંટે ફૂલ રતૂમડાં ફોરતાં શાં અસંખ્ય !
જાણે તારું હાસ્ય કો ધન્યતાનું
સ્પર્શ્યે અગ્નિશિખા શું
મ્હોરી ઊઠ્યું ધરી અનુપ સોહામણું દિવ્ય રૂપ !

—રાજેન્દ્ર શાહ

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : કુપા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા-૨
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

એતદ્-૨૫

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો

(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

નવેમ્બર ૧૯૭૯ વર્ષ ૩ અંક ૨૫

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨

રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬

જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭

વાર્ષિક લવાજમ : રૂા. **વીસ**

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :

જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઇ

પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત', સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧

વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.

સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં. સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.

વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :

કુ. ઉષ્મા દીક્ષિત, ૭ અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે,
આજવા રોડ. વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

ભિક્ષા

દુર્ગા ભાગવત/અનુ. જયા મહેતા

એક ક્ષણમાં એકાએક કંઈક બને છે અને પછી આપણી બધી પૂર્વ-કલ્પનાઓ તૂટી પડે છે. તે એવી પટકાઈ પડે છે કે વાત ન પૂછો. કાળ આકારિત થયેલાને એકાએક તોડીફોડી નાખે છે, એવું સમર્થવચન છે. કાળ તોડેફોડે છે તે વિદ્ધંસ માટે જ, એવી જ કલ્પના મને આજ સુધી હતી. આકારનું રચાવું ને તૂટવું એનો અર્થ હું શુષ્કપણે, રુક્ષપણે વાંચતી હતી, જોતી હતી ને વારંવાર તે જ તે બરડ અર્થપ્રતીતિ મનમાંથી બહાર ન આવે તે માટે મથતી હતી. આટલાં વર્ષો જગતમાં દરેક પ્રકારનો અનુભવ લેતાં કાઢ્યાં પછી ઘણી વાર કડવો સ્વાદ જ બચે છે; કોઈ કોઈ વાર તો કરેલું બધું તૂટી પડવાનો અનુભવ તદ્દન સાચો, ને એ જ ફક્ત સાચો, એમ લાગવા માંડે છે. પ્રત્યક્ષ થયેલો અનુભવ નકલી હોય ખરો? કેટલાક દિવસ આ જ પ્રશ્નની ભૂરકી મન પર પડી હતી. ઉત્તર મળતા હતા કે, અનુભવની પ્રતીતિ સાતપડી હોય છે. કયો પોપડો આપણા હાથમાં છે તે જોઈએ એટલે સમજાય કે તે અંદરનો છે કે બહારનો. ઘણા ખરાના મતે, બહારનો પોપડો છેતરામણો જ હોય છે. પણ અંદરનો, અંદરનો એટલે શું? પૂર્ણ સભાનતા? પૂર્ણ અભાનતા? પ્રતીકો – નાદનાં, ચિત્રોનાં, વસ્તુનાં કે શબ્દોનાં? પ્રતીકની કલ્પનાએ મને પકડમાં લીધી. પરંપરાનાં પ્રતીક–કલ્પનો એક છાયાવિશ્વ જ સાકાર કરે છે. તે વિશ્વસત્ય ભ્રાંતિચિત્રોનું હોય છે. પાસે ને દૂર તેમાં એક જ બિંદુમાં આવે છે. કાળ ને અવકાશ અલગ કરી શકાતા નથી. ક્ષણ ક્ષણ જુદો ઉઠાવ પામે છે અને તોપણ અનંત આવર્તનોને લીધે એ ઉઠાવમાં એક અખંડ પ્રવાહ વહેવા લાગે છે, તેનું ભાન પણ આપોઆપ જ થાય છે: એટલે જ તો જે જે બને છે તેનાં પરિમાણ નાનાં–મોટાં એમ જુદાં જુદાં ઠરે છે. પરિમાણની જ કથા કેટલી વિલક્ષણ હોય છે. તેને લીધે જ આકાર તૂટે છે; પણ તેને લીધે જ આકારહીનને આકાર મળે છે, તોડફોડમાંથી ચિત્રાકૃતિ જન્મે છે.

આવો અનુભવ મને હમણાં જ થયો. થયો એમ કહેવાને બદલે, તે આવીને શરીર પર પછડાયો, ને પછી પ્રચંડ તોડફોડ ક્ષણભરમાં થઈ. હું જતી હતી બસમાં. બારીમાંથી રસ્તા પરના બનાવો જોતી જોતી. લાલબત્તીના રસ્તા પરથી બસ ધીરે ધીરે જતી હતી. વચ્ચે જ કંઈક થયું એટલે તે જરા ઊભી રહી. વૈશાખના શરૂઆતની બપોર હતી. રસ્તા પર કોણ નકામું રઝળતું હોય? સૂર્ય માથા પર હોવાથી ઊભો રસ્તો તપતો હતો. ન ઓથ ન છાયા. માણસોની ભીડ, ત્રસ્તતા, ઉતાવળ, લાચારી – બધી જાતની કુરૂપતા એ લત્તામાં કોઈનાયે ધ્યાનમાં આવે એમ વસતી હતી. વેશ્યાની જ વસતી તે. બપોરે તેમનો ધંધો મંદીમાં જ હોય છે. પણ પેટ છે ને પીઠ પણ છે જ. એમ જ વાટ જોતી, રાહ જોતી તેઓ બારણામાં ગમે ત્યારે બેસે છે, એ જ રીતે આજે પણ બેઠી હતી. બબ્બે, ત્રણત્રણ ભેગી થઈને, એદીની જેમ, મંદપણે ઉંબરા પર અઢેલીને. બધી ઓરડીઓમાં લગભગ સરખું જ દશ્ય. કોઈક પાનવાળો સ્ત્રીઓને પાન વેચે છે. તેઓ તેની મશ્કરી કરે છે. કોઈ છોકરો ભટકતો જાય છે, તેને નિશાની કરે છે. કોઈ ઉમરલાયક વ્યક્તિ સ્ત્રીઓ સાથે દોસ્તી કરે છે ને તેઓ તેને ચડાવે છે. કોઈ નહાઈને વાળ સૂકવે છે; કોઈક બાળકને ખોટાં લાડ કરીને સંસારીપણાનું નાટક કરે છે. આરામનો આ સમય હોય તોપણ કોઈ આરામ લેતું નથી. સવારે અહીં બધું કરમાયેલું હોય છે. બપોરે થોડો જીવ આવે છે ને સાંજે ધંધો ધમધોકાર ચાલે છે. રોજ રોજ આ સમયે, વર્ષોવર્ષ આ જ જોતી આવી છું. ઘૃણા ને દયાથી જ મન દબાઈ જતું. પણ તોયે કુલીન ઔત્સુક્ય પ્રબળ હોય જ છે. કુલીન અહંતા થોડી જ સ્વસ્થ બેસવા દે? ભીંતની આ બાજુએ આપણે ને પેલી બાજુએ તે–તે સ્ત્રીઓ. આપણે સંકટમુક્ત છીએ ને તે સ્ત્રીઓ સંકટમાં રહે છે ને ઉદ્ધતપણે વર્તે છે એ રોજ લાગ્યા વગર રહેતું નહીં.

પણ આજે તેની તે જ બાજુની, કાનડી વેશ્યાઓની એક ઓરડી આગળ અનેક વાર અનેક ભિખારી આવે છે તેમ જ આજે પણ ત્રણ નારી-વેશધારી હિજડા, નાની વયના, ભિક્ષા માગવા આવ્યા હતા. મંગળવારે આ વસ્તીમાં યલ્લમ્માની દેવદાસીઓ આવેલી મેં જોઈ છે. આજે આ ભિક્ષુકો તરફ મારું ધ્યાન ગયું. એકના માથા પર દેવીનો કળશ હતો ને તેમાં દેવીની મૂર્તિ હતી. કળશ માથા પર મૂકીને એ ભિક્ષુક પોતાની જ આસપાસ ફૂદડી ફરીને નાચતો હતો. સાથેના બંને જણ તેને મૂગા–મૂગા જ પણ મનોમન સાથ આપતા હતા. તેઓ નાચતા નહોતા. તેમની એ હંમેશની કડક તાળીઓ વગાડતા

નહોતા. એ તાળીઓ ને તે કામુક હાવભાવ નહોતા એટલે જ તો મારું ધ્યાન તેમના તરફ વધારે ખેંચાયું. ખરેખર જ શું આ પેલી હંમેશની હિજડા સ્ત્રીઓ ? ક્યાં ગયું તેમનું એ વિદ્રૂપ ઉત્તાનપણું, એ જરઠપણું, એ જડ હાવભાવ, એ કુરૂપ ચાલ, ને એ પગલાંનો ધબધબ અવાજ ? બપોરના તડકાથી લાગેલો થાક એ નહોતો. નાચનારી પોતાના મનમાં ડૂબીને બહુ, બહુ જ ધીમે, મંદમંદ નાચતી હતી. હિજડાના આકારને નહીં પૌરુષયુક્ત શરીરસૌષ્ઠવ કે નહીં નારીનો લલિત અંગમરોડ. ચહેરાની રેખાએ રેખા પથ્થરિયા વિરૂપતામાં હંમેશા જ દૃઢપણે અંકાયેલી. બ્રહ્મદેવ પણ એ રેખાઓ બદલી શકશે નહીં એમ લાગતું. ચાલ નહીં માણસની નહીં કોઈ પ્રાણીની. સ્રષ્ટાપણું હોમીને ઘડેલી આ તૃતીય પ્રકૃતિ માનવાકૃતિની દુર્દશા કઈ ધર્મપરંપરામાં માન્યતા પામી છે ? પણ ભારતમાં દેવીના સંપ્રદાયે આ હતભાગી જીવોને પણ કૃતાર્થ જીવન જીવવાનું તંત્ર ઉપલબ્ધ કરી આપ્યું છે, એ આજે મારા ધ્યાનમાં આવ્યું.

સંપ્રદાય વિશે વાંચ્યું હતું ઢગલાબંધ, પણ આજે તે સત્ય પુસ્તકની બહાર આવ્યું ને એ વેશ્યાઓના ઉંબરા પર પ્રગટ થયું. નાચનારી પુરુષ નહોતી ન સ્ત્રી. કમરમાં કાંઈ જ સૌષ્ઠવ નહોતું. પણ તેની એ કૂદડીઓ એટલે ભિખારીનો વાનરનાચ નહોતો. ભિક્ષાનું દળદર તેમાં હવે રહ્યું નહોતું એમ મને દેખાયું. એ મંદ, અત્યંત ધીમી કૂદડીમાં લય હતો. તે નાચ નહોતો; તે ધર્મનૃત્ય હતું. તે ધીમો લય એ સાંપ્રદાયિક ધર્મકૃતિથી બંધાયેલો હતો. તે ઊંચો ઊંચો, કૃશ, લાલિત્યવિહીન બાંધો, તે ટટાર, બેઢંગી કમ્મર આ જ, આ મંદ ટટાર નૃત્યને શોભે તેવી હતી. ના, જાણે તે માટે જ તે સમગ્ર બાંધો ઘડાયો હતો. પગનો અવાજ નહોતો. તેમાં ઘૂઘરા નહોતા; ગતિ નહોતી. તે ધીમી, છે–નથી જેવી ગતિ કમ્મરના આવર્તનમાં મગ્ન હતી. હાથ હાથપણું ગુમાવી બેઠા હતા. પગ પગપણું ભૂલી ગયા હતા. સાંપ્રદાયિક ધર્મનૃત્યની એ રચનામાં બધું જ પોતપોતાને સ્થાને ઠીક બેઠું હતું. તેના પાકટ ચહેરા પર હંમેશની મગરૂરી, લાચારી, ઉત્તાનપણું – એમાંથી કાંઈ જ નહોતું. તે ચહેરો કોરા રેશમી વસ્ત્ર જેવા કૂમળા પણ ગંભીર તેજથી ભરાઈ ગયો હતો. તેની મૂળની પથ્થરિયા રેખાઓ મૂર્તિના મોઢા પરના ગાંભીર્યમાં એકરૂપ થઈ હતી. પાષાણી દેવીનું રક્તમાંસનું આ પ્રતીક બહુ ગંભીર, બહુ શાંત થયું હતું. માનવપણા ને દેવપણાની સીમા પરના અનામિક, અનાકલનીય ભાવ ત્યાં હતા. આંખ તંદ્રામાં ડૂબેલી હતી. તે બધું જોતી

હતી, પણ કાંઈ જ અંદર લેતી નહોતી. બીજા સાથીદારના મોઢા પર પણ આ જ ભાવનાં પ્રતિબિંબ પડ્યાં હતાં. બધી જ મૌનની રમત હતી.

એ વેશ્યા બેઠેલી હતી. તેની સાથીદારો ઊભેલી. મોઢાંમાં પાન હતાં. પણ હવે તે મમળાવવાનું હંમેશનું સ્વરૂપ ગયું હતું. તેમના હાવભાવ પણ જડ થયા. ચહેરા ગંભીર થયા. એક શબ્દ નહીં. હુંકાર નહીં. કેવળ એક જણનું ગંભીર કૂદડી નૃત્ય, બંનેનો મૂક સાથ ને પેલી સ્ત્રીઓનું એટલું જ તદ્રુપ થયેલું પ્રેક્ષકત્વ. પ્રેક્ષકત્વ નહીં, તે ધર્મકૃત્યનો એક કર્તાપક્ષ તેમનો પણ હતો. તેઓ ન હોત તો તે કૃત્ય અધૂરું રહ્યું હોત. યલ્લમ્માનો મંગળવાર ઉજવાયો ન હોત. માથા પરની દેવમૂર્તિના શક્તિસૂત્રથી વ્યક્તિ વ્યક્તિ અને બધા હાવભાવ સાથે બંધાઈ ગયાં હતાં. માથા પર જ તોલાયેલા એ કળશને લીધે ડોકની જ હાલચાલ નહીં, પણ બધી જ હાલચાલ સ્તંભિત કરી હતી. આ ભિક્ષુણીઓ વેશ્યાને મળે છે. તેમની પાસેથી ભિક્ષા લે છે. ભિક્ષા એટલે અહીં પૈસા જ લેવાના. તે તેમણે સરળ વ્યવહારીપણાથી લીધા. ખોટી મોટાઈ નહીં, હિસાબીપણું નહીં. પવિત્રતાની મોટાઈ નહીં. માનવ લૈંગિક વિરોધાત્મક નિયતિની નમ્રતાનો સાક્ષાત્કાર એ ગંભીર, મૂક નૃત્યાવિષ્કારમાં હતો. ૭ જીવોનાં મોઢાં પર એક સરખો ભયમિશ્રિત પણ શાંત સમજપૂર્વકનો ધર્મભાવ હતો. તે જુદો હતો. રોજના ઐહિક ભાવભાવનાઓ કરતાં જુદો હતો. "સમસ્તમાં એક તે આગવું રે" એમ સમર્થ કહે છે. તે આગવું એટલે જ આ પૃથ્વી સાથે જડાયેલું પણ આકાશનું આકર્ષણ કરતું ધર્માનુભવનું તત્ત્વ? સામૂદાયિકથી પ્રતીત થયેલું પરંપરાગત વિધિકર્મ પણ આ ભાવના રૂપમાં પતિત ગણાતા ચહેરાઓનું પરિવર્તન કરે છે, એ જોઈને હું વિસ્મિત થઈ. ધર્મકૃત્યમાં રત થયેલા યોગી, સંસારી યજમાન, પતિવ્રતા, પવિત્ર બ્રહ્મચારી, એ જ રીતે નિષ્પાપ બાળકો, અને દુઃખી, અનુતાપી વૃદ્ધની શરણવૃત્તિના સમયે આપોઆપ પ્રગટ થતો શાંત દૃઢ ભાવ એ અભાગીઓના ચહેરા પર સ્પષ્ટ ઊઠ્યો હતો. તેમની ભિક્ષા કેવળ પેટનો વ્યવસાય રહી નહીં. તે યાચકવ્રત થઈ હતી. કારણ, દેનાર–લેનાર વચ્ચે ધાર્મિક સમતાનતા ઉત્પન્ન થઈ હતી, એ સમતાનતાનાં મૂળ ઊંડે માટીમાં રોપાયેલાં હતાં ને અંકુર પ્રકાશ તરફ વળતા હતા. એ માટી ને એ પ્રકાશ સનાતન હતાં. એટલે જ તો એ ભિક્ષાકૃત્યનું યોગનૃત્યમાં રૂપાંતર થયું હતું.

—

૪ એવક્ક નવેમ્બર ૭૯

સર્જક, કોને જવાબદાર ?

શિરીષ પંચાલ

સર્જક કોને જવાબદાર એ પ્રશ્ન દરેક યુગમાં, દરેક ભાષા સાહિત્યમાં પૂછવામાં આવતો હોય છે. દરેક યુગની વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિને ધ્યાનમાં રાખીને એનો ઉત્તર પણ જુદી જુદી રીતે આપવામાં આવતો હોય છે. જે યુગમાં કવિઓને રાજ્યાશ્રય મળતો હોય તે યુગમાં કવિ રાજ્યસત્તાને જવાબદાર રહે, જે યુગમાં સમાજ મહત્ત્વનું પરિબળ હોય ત્યાં તે સમાજને જવાબદાર રહે પણ જે યુગમાં રાજ્યસત્તા, સમાજ, શિક્ષણસંસ્થાઓ ખોટી પડી હોય એ યુગમાં તે પોતાની જાતને જવાબદાર રહેવાનો પ્રયત્ન કરે, આમ કરવા જતાં તે ઊંડા ને ઊંડા દરમાં ભરાતો જાય. ભવભૂતિની જેમ તે સમકાલીનોની ઉપેક્ષા કરે અને ભાવિ પ્રત્યે શ્રદ્ધા રાખીને બેસે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો એ સ્પષ્ટ રીતે સંભળાવી દે કે હું સમકાલીનોને જવાબદાર નથી, હું તો માત્ર ભવિષ્યને જવાબદાર છું. આ ગર્વ માન ઉપજાવે એવો છે પણ આપણે જે યુગમાં જીવીએ છીએ તે યુગમાં કવિ આવો ગર્વ રાખી શકે ખરો ? ભવભૂતિના જમાનામાં તો ભવિષ્ય નિશ્ચિત હતું; પણ આજે ? આપણા યુગમાં તો હવે આવતી કાલ જેવી ઘટના વિશે જ ઘણા બધાને શંકા થવા માંડી છે. આજથી ત્રણેક દાયકા પહેલાં બુદ્ધિજીવીઓને ત્રીજા વિશ્વયુદ્ધનો ભય હતો, અણુની સંહારક શક્તિ તેમણે જોઈ હતી એટલે બે એક દાયકા તો ઊંચા જીવે જ તેઓ જીવ્યા હતા. પણ જગતની બે મહાન સત્તાઓ વચ્ચે સત્તાની સમતુલા સ્થપાતી જોઈ એટલે બધાએ નિરાંતનો દમ લીધો. પણ ધીમે ધીમે એનાથી પણ વધુ ખતરનાક ભાવિ તરફ આપણે બધા ધકેલાતા ગયા. વિશ્વયુદ્ધ તો નિવારી શકાય એવી ઘટના હતી કારણ કે ત્યાં તો ગણ્યાગાંઠ્યા રાજકારણીઓ જ પ્રત્યક્ષ રીતે સંકળાયેલા હતા. પણ પ્રકૃતિનાં

તત્ત્વો વચ્ચે અસમતુલા જન્માવવામાં તો ગામડા ગામના મગનછગનથી માંડીને વિજ્ઞાનીઓ–ટ્રંકમાં સમાજના એકેએક ઘરની વ્યક્તિ જવાબદાર છે. આ અસમતુલા જન્માવીને માનવી જે વિનાશ નોતરી રહ્યો છે તે જોતાં કોઈ નવોદિત સર્જકની જન્મ શતાબ્દી ઊજવવા માટે આપણા વારસો ભાગ્યશાળી હશે કે કેમ એ જ ભય હવે સતાવ્યા કરે છે. ઉમાશંકર જોષીએ લખ્યું: 'પુષ્પો સાથે વાત કરવાનો સમય રહ્યો નહિ,' સુરેશ જોષીએ ફરિયાદ કરી કે પ્રકૃતિ હવે માનવજીવનમાં પહેલાંની જેમ સ્થાન ભોગવતી નથી – પણ આપણે એથી આગળ વધ્યાં – પ્રકૃતિનો જ ખાત્મા બોલાવી દો, પછી આવા ફરિયાદીઓ બોલશે શું? કેટલાકને આ પરિસ્થિતિની ભયાનકતા સમજાઈ એટલે ecology વિશે લખતા થયા. પણ આપણા સમાજમાં કેટલાને આ વિશે ખબર છે? જ્યારે જ્યારે તોફાનો થાય છે ત્યારે ત્યારે પ્રજાના રોપનો પહેલો ભોગ બને છે કૂમળા છોડ! એટલે હવે આપણે જીવનના એકેએક ક્ષેત્ર વિશે વિચાર કરતા થઈએ તો જ થોડી ઘણી આશા છે.

સાહિત્યનો, કળાનો વિષય છે માનવી. આ માનવી વિશે સંપૂર્ણ જાણકારી મેળવી લેવી આપણા પ્રત્યેક સર્જકની ફરજ બને છે. આ જાણકારી મેળવવા વિજ્ઞાન, ધર્મ, રાજકારણ, સમાજજીવન, ઇતિહાસ જેવાં ક્ષેત્રોનો ઘનિષ્ઠ પરિચય કેળવવો જરૂરી બની રહે છે. એક રીતે જોઈએ તો માનવ-જીવનને બહુ જલદીથી, પ્રત્યક્ષ રીતે ખળભળાવી નાખે એવાં જો કોઈ ક્ષેત્ર હોય તો તે રાજકારણ અને વિજ્ઞાન. અત્યાર સુધી તો આપણો સર્જક રાજકારણ અને વિજ્ઞાનથી અલિપ્ત રહીને, કદાચ સમગ્ર સમાજથી દૂર સરીને, પોતાની ગુફા ઊભી કરીને જીવતો હતો તે ચાલી જતું હતું. આજે હવે આ પરિસ્થિતિ ટકી શકે નહિ. આનો અર્થ એવો ઘટાવવાનો નથી કે સર્જકે રાજકારણીઓને, વિજ્ઞાનીઓને માર્ગદર્શન આપવું; સક્રિય રાજકારણમાં રસ લેવો, પ્રતિબદ્ધ સાહિત્યની રચના કરવી અને એ રીતે સાહિત્યને, કળાને પ્રચારનાં સાધન બનાવી દેવાં. સૌથી પહેલાં એક વસ્તુ તો એ સમજી લેવી જોઈએ કે સાહિત્યનો પ્રચાર તરીકે ઉપયોગ ન કરી શકાય, જે આવો પ્રચાર કરવા માટે સાહિત્યનો ઉપયોગ કરે છે તે પોતાના માનવબન્ધુઓને ગુલામ ગણીને આગળ ચાલે છે. બીજી બાજુએ રાજકારણીઓ ક્યારેય અંતર્મુખ થઈને પોતાનો ન્યાય તોલવાના નથી; વિજ્ઞાનીઓ પોતાનાં સંશોધનોમાં એવાં લીન રહે છે કે એ સંશોધનોનો ભાવિ પેઢી પર પડનારો પ્રભાવ ઇષ્ટ હશે કે અનિષ્ટ – તેની ચિંતા કરવાની કોઈ જવાબદારી છે એવું અનુભવવા માટેય

પણ આપણે મૂળ પ્રશ્ન પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીએ. સાહિત્યને અને જીવનનાં બીજાં ક્ષેત્રો વચ્ચે પ્રત્યક્ષ સમ્બન્ધ હોવો જોઈએ કે નહિ ? એક જમાનામાં સાહિત્ય બીજાં ક્ષેત્રો સાથે ગુંથાયેલું હતું એટલે તે જ્ઞાનકોશની ગરજ પણ સારતું હતું. પછી તો સાહિત્ય અને જીવન વચ્ચે અન્તર વધવા માંડ્યું, છેવટે દરેક ક્ષેત્રની સ્વાયત્તતા પર ભાર મુકાયો. વળી પાછી આપણી માન્યતાઓ બદલાઈ લાગે છે. સંલગ્ન ક્ષેત્રો પર ફરી પાછો ભાર મુકાવા લાગ્યો છે. સાહિત્યની સ્વાયત્તતા સામે તો કોઈને વાંધો હોઈ જ ન શકે પણ આ સ્વાયત્તતાનો બહુ સંકુચિત અર્થ કરવામાં આવ્યો. સર્જન પ્રક્રિયા પૂરી થયા પછી સર્જક સમાજને જવાબદાર વ્યક્તિ બની જાય છે. શુદ્ધ કળાનો મહિમા છાપરે ચઢીને પોકારનારા ફ્રાન્સમાં લેખકની જવાબદારી ઘણી બધી ગણાઈ છે. ત્યાં સાહિત્યકારના શબ્દને ઘણું માન આપવામાં આવે છે. સમાજમાં જ્યારે જ્યારે કટોકટી વ્યાપે ત્યારે પ્રજા સાહિત્યકાર પાસે માર્ગદર્શનની અપેક્ષા રાખે છે. આનું એક જ કારણ છે અને તે એ કે ત્યાં સર્જક જીવનના એકેએક ક્ષેત્રમાં રસ લે છે; દરેક ક્ષેત્ર પ્રત્યે પોતાની પણ કોઈક જવાબદારી છે એમ તે નમ્ર ભાવે માને છે. બાકી ત્યાંની સુશિક્ષિત, કળાપ્રેમી પ્રજાના નાનામોટા પ્રશ્નોમાં તે હસ્તક્ષેપ ન કરે તો એ તટસ્થતા તેને તો પરવડે એમ છે. આપણા જેવા દેશમાં આનાથી ઊંધું જ બને છે ! સર્જક પ્રજાજીવનની, જીવનનાં બીજાં ક્ષેત્રોની ઉપેક્ષા કરે અને સર્જકની તટસ્થ પ્રતિભાને નામે તેનું ગૌરવ કરવામાં આવે !

આપણા દેશમાં કટોકટી આવી, ઉચ્ચ નેતાથી માંડીને અદનામાં અદના સેવકે પોતાની ક્ષુદ્રતાને રાક્ષસી માયામાં ફેરવી નાખી, માનવી વામણો થઈ ગયો અને અમીબાઓ વિરાટ થઈ ગયા. દરેકે દરેક તંત્ર સરમુખત્યારશાહીમાં ફેરવાઈ ગયું. આધુનિક ભારતીય સાહિત્ય પશ્ચિમનું અનુકરણ કરે છે એ આક્ષેપનો યોગ્ય ઉત્તર આ રાજકીય ઘટનાએ તો આપી દીધો. આપણે ભોળે ભાવે એમ માની બેઠા હતા કે પોલીસશાસન, ક્રૂર દમન, કોન્સનટ્રેશન કેમ્પ, આડેધડ અટકાયતો, અમાનુષી વ્યવહાર – આ બધું ભારત જેવા દેશમાં તો સંભવી જ ન શકે. એટલે હતાશાનું આલેખન કરનારા ભારતીય સંસ્કૃતિના દ્રોહી કહેવાયા હતા. એકાએક પડદો ચિરાઈ ગયો. પશ્ચિમમાં બીજાં દૂષણો છે પણ કેટલાંક ક્ષેત્રે પ્રમાણિકતા (દા. ત. શિક્ષણ) ટકી રહેલી છે, જ્યારે આપણા દેશમાં તો કોઈ પણ ક્ષેત્ર પ્રમાણિકતાના નામે શૂન્ય છે. આવા દેશમાં હતાશા એક માત્ર સ્થાયી ભાવ બને, ન બને તો જ આશ્ચર્ય. એટલે

આપણી વર્તમાન વાસ્તવિકતાને ઓળખી લેવી એ આપણી સૌથી મોટી જવાબદારી બની જાય છે. આ વાસ્તવિકતા, તેની સંકુલતાને સમજીને પોતાની રીતે તેને સમજાવવાનો પ્રયત્ન સાહિત્યકારને કરવો પડે. આ સાહિત્યકારની જવાબદારી ગણાય. માંગલ્યમાં રાચતા કવિને પણ ગાવું પડે – 'પડઘાઓનો દેશ આ.' પણ આપણા સર્જકોએ મૌન સેવ્યું હતું. કવિતામાં વાસ્તવિકતાનું ભલે રૂપાન્તર કરીએ- પણ ગદ્યના માધ્યમ દ્વારા આ વાસ્તવિકતા કઈ જાતની બલા હતી તેનો પરિચય સાહિત્યકારોએ કરાવ્યો હતો ખરો ? આવા સમયે શુદ્ધ સાહિત્યના આદર્શો પણ, બાજુ પર મૂકી દઈને સર્જન કરવાની ફરજ પડે પણ ખરી – પછી જોઈએ તો એવા સર્જન પર બહુ મમત્વ ન રાખવું. ભલે આપણા અભિગમો કસોટીએ ચડે. સાહિત્ય રાજકારણ, વિજ્ઞાનથી અસ્પૃશ્ય ભલે રહે, સાહિત્યકાર નહીં. સાહિત્યકાર પાસે તો પ્રજા અપેક્ષા રાખે કે તમારે આ પરિસ્થિતિ વિશે શું કહેવું છે ? હવે અનાસક્તિ યોગ ખંખેરવો પડશે. કવિએ જેહાદ જગાવવાની નથી, માત્ર આસપાસ બનતી ઘટનાઓમાં રસ લેવાનો પ્રશ્ન છે. કાંઠે ઊભા રહીને તમાશો જોનાર સર્જકને તેમનો અંતરાત્મા માફ નહિ કરે. આવી સ્થિતિમાં લાભશંકર ઠાકર જેવા કવિ વર્તમાનપત્રની કોલમનો સદુપયોગ કરી શકયા છે એ આનન્દની વાત છે. સર્જક વિશેની આપણી ભાવના રોમેન્ટિક છે. તે અલગારી છે, એકાન્તવાસ, લોકારણ્યમાં રહીને શબ્દવિશ્વ રચનારો છે. આને કારણે સમસામયિક ઘટનાથી તે દૂર ને દૂર સરી ગયો. એમિલ ઝોલાએ ડ્રાયફ્સ એફેરમાં કેટલો બધો રસ લીધો હતો તે યાદ કરો; હેમિંગ્વેએ ઈ. સ. ૧૯૩૫માં ફ્લોરિડામાં ઝંઝાવાતને કારણે મરી જનારા હજારેક કામદારો વિશે 'who murdered vets' લેખ લખ્યો હતો અને તે પણ પોતાની કૃતિઓને ભાંડનારા પક્ષના મુખપત્રમાં, તે યાદ કરો. 'ટુ હેવ એન્ડ હેવ નોટ' નવલકથા જગતની વિષમતાઓનો, અન્યાયી યોજનાઓનો ભોગ બનેલાઓને કેન્દ્રમાં રાખીને લખાઈ હોવાનું વાંચ્યું છે. આપણે ત્યાં 'silent valley'ને ખતમ કરી નાખનારી ભયાનક યોજના સામે કયા સાહિત્યકારે પોતાનો વિરોધ નોંધાવ્યો ? હવે પછી આવનારી વિભીષિકાને ઓળખવા માટેની સજ્જતા સાહિત્યકાર કયારે દાખવશે ? જે યુગમાં અસદ્ તત્ત્વનું વર્ચસ્ ઓછું હતું તે યુગના સાહિત્યમાં અસદ્‌ને ઓળખવાની ગમ્ભીર મથામણો ચાલી અને જે યુગમાં અસદ્‌નું વર્ચસ્ જામ્યું તે યુગના સાહિત્યકારે અસદ્‌થી પોતાની જાતને દૂર રાખવાનું પસંદ કર્યું ! આ જાણી જોઈને કરવામાં આવે છે કે પછી પોતે એ સજ્જતા ખોઈ બેઠો છે તે કારણે એ નક્કી

કરવું પણ ક્યારેક મુસ્કેલ બની જાય છે.

આપણે આગળ સાહિત્યના શૈક્ષણિક હેતુની વાત કરી, સાહિત્ય દ્વારા માનવનો પરિચય કરાવવો એને પણ આ હેતુમાં સમાવી શકાય. એટલે સ્વાયત્તતાવાદી અભિગમને ભોગે પણ cognitive functionની વાત કરવી પડે. જોકે સ્વાયત્તતાવાદી અભિગમ cognitive theoryનો સંપૂર્ણપણે છેદ ઉડાડતો નથી પણ આ માનવીનો પરિચય કરાવનાર માધ્યમને દૂષિત કરી નાખવામાં આવ્યું છે. કોણે દૂષિત નથી કર્યું એ જ પ્રશ્ન છે. એટલે સાહિત્યકારની જવાબદારી બેવડી થઈ જાય છે. સૌથી પહેલા તો ભાષાને શુદ્ધ કરવાની અને એ શુદ્ધ કર્યા પછી માનવછબિ રચવાની. આ રીતે માનવી વિશે સાહિત્યકાર જ્ઞાન આપશે જ. એલન ટેઇટે આ પ્રશ્નની વિગતવાર ચર્ચા 'The Man of Letters in the Modern World' નામના લેખમાં કરી છે. સર્જકમાં પ્રગટેલું ચૈતન્ય સાચાં ખોટાં મૂલ્યો વચ્ચે સંઘર્ષ ઊભો કરશે, એ રીતે એક ખૂણે પ્રગટેલી ચેતના સહસ્રીકરણ દ્વારા સમાજના ખૂણેખાંચરે પહોંચશે. એક પ્રકારનો સંવાદ થશે. સાહિત્યકાર પ્રત્યાયન કરે છે એ મત આ સન્દર્ભમાં ખોટો. ટેઇટ જેવા 'હૃદયસંવાદ' શબ્દની હિમાયત કરે. તે તો સ્પષ્ટ માને છે, 'Communication that is not also communion is incomplete'. ઓડેને પણ કહ્યું હતું – We must love one another or die.' આપણને આશ્ચર્ય લાગશે પણ ટેઇટ સ્પષ્ટ કહે છે – 'The word communication presupposes the victory of the secularized society of means without ends.' આ રીતે જોઈએ તો 'ઉત્તેજના', 'પ્રતિભાવ', 'દોટ' ગુલામોની ભાષા છે અને 'લક્ષ્ય', 'હેતુ', 'વિકલ્પ', 'નિર્ણય' – મુક્ત માનવીની ભાષા છે. કવિ જ્યારે ભાવકને પાનો ચઢાવે, ઉત્તેજે ત્યારે એ ભાષા ગુલામોની કહેવાય. પ્રચારાત્મક કવિતા કદી માનવનું ગૌરવ કરતી નથી. માનવીનું ગૌરવ કરતું સાહિત્ય હંમેશા ભાવકને પોતાની અનુભૂતિમાં ભાગ લેવા આમંત્રે, આ રીતે સર્જક ભાવકની ચેતનાને સદા પ્રજ્વલિત રાખવાનો પ્રયત્ન કરતો હોય છે. સાથે સાથે સાહિત્ય પાસેથી આપણે વિશિષ્ટ જ્ઞાનની અપેક્ષા રાખીએ છીએ. એટલે રૂપરચનાની સમાન્તરે વિશિષ્ટ જ્ઞાન એ પણ સાહિત્યકૃતિની એક પૂર્વશરત બની રહે છે. જે કૃતિમાં અત્યાર સુધી જોવા ન મળેલું જ્ઞાન – માનવજાતિ વિશેનું જ્ઞાન – જોવા મળતું હોય તે જ સાહિત્યકૃતિ. આ જ્ઞાનને આધારે જ માનવી સત્ય-અસત્ય વિશેનો વિવેક કરી શકે. સર્જક જ્યારે પોતાની જાતને જવાબદાર રહેવાનો પ્રયત્ન કરે છે ત્યારે પણ એ પોતાની

જાતને નિમિત્તે સમસ્ત માનવજાતિને, સમસ્ત પ્રકૃતિને જવાબદાર રહેતો હોય છે. આપણી કથળી ગયેલી પરિસ્થિતિ માટે કોઈ એક વ્યક્તિ નહીં પણ વિજ્ઞાની, સમાજશાસ્ત્રી, પત્રકાર સમેત બધાને જવાબદાર લેખી શકાય. રાજકારણમાં ડૂબેલાઓને તેમની જવાબદારીની યાદ અપાવવાનો અર્થ નથી, તેમની પાસે તો આ ભાન થઈ શકે એટલોય આત્મા બચ્યો નથી. પણ આ પરિસ્થિતિ વિશે આપણને સભાન કરવાની જવાબદારી સર્જકની ગણી શકાય. એટલે ટેઇટ કહે છે: 'સર્જક સમાજને શું આપે છે? લોકશાહીના દુરુપયોગની ટીકા કરવા માટેની હિંમત તે કેળવે, લોકશાહીને નામે જે કંઈ ખોટું ચાલતું હોય તે પારખવાની સૂઝ વિકસાવે' અને છેલ્લે ભાર તો ભાષા ઉપર જ આવે છે: 'It is the duty of the man of letters to supervise the culture of language, to which the rest of culture is subordinate, and to warn us when our language is ceasing to forward the ends proper to man.' આ રીતે સર્જક જે જે ભાષા સત્યવિમુખ થઈ હોય તે બધાની તરફ આપણું ધ્યાન દોરશે. આપણી સંસ્કૃતિ સાથે નિકટનો સમ્બન્ધ ધરાવતી ભાષા જો નિઃસત્ત્વ બની જાય તો પછી માનવજીવનનું એકએક ક્ષેત્ર નિઃસત્ત્વ બની જાય. આને નિઃસત્ત્વ કરનારા મુખ્ય પરિબળો છે જાહેરખબરની ભાષા અને રાજકારણની ભાષા. આ ભાષાઓનો વ્યવસ્થિત અભ્યાસ કદાચ પંડિતો કરે પણ સર્જક પોતાની રીતે એમની નિઃસત્ત્વતાની પડછે સત્ત્વશીલ ભાષા સર્જી શકે. આપણા યુગમાં આ રીતે જોઈશું તો સર્જકનું કાર્ય પયગંબરો કરતાં પણ વ્યાપક અને કપરું છે. મૂળ પ્રશ્ન તો સાહિત્યથી ઊફરી ગયેલી આપણી પ્રજા – કહેવાતી સુશિક્ષિત પ્રજા –નો છે. એટલે કદાચ ફરી પુનર્જાગૃતિ કાળ આણવાનો રહેશે, અને હવેના પુનર્જાગૃતિ કાળમાં પણ કથાસાહિત્ય અને નાટક બહુ મહત્ત્વનો ફાળો આપી શકશે એમ અત્યારે તો લાગે છે. પણ આપણો નવલકથાકાર આદર્શ અને ભૂતકાળ આ બે તત્ત્વોની ચુંગાલમાંથી છૂટે તો જ તે કપરી વાસ્તવિકતા અને તેની સંકુલતાને સમજી શકે. થર્બરની જેમ નીતિકથાઓ લખવી હોય તોપણ લખી શકાય. સમગ્ર સમાજને આવરી લે એવી બૃહન્નવલકથા પણ લખી શકાય. ગમે તે માધ્યમ દ્વારા પણ આખરે તો પેલા માનવીની છબિ રચવાની છે એ ભુલવાનું નથી. સાહિત્ય અને રાજકારણ, સાહિત્ય અને સામાજિક વાસ્તવ, સાહિત્ય અને પ્રગતિવાદ જેવા પ્રશ્નો પણ આ જ સન્દર્ભમાં વિચારવા પડે.

રાજ્યસત્તાને પડકાર*

લુડવિક વાચુલિક/અનુ. કેતન મહેતા

મિત્રો, આ પ્રસંગે હું જે કહેવાનો છું તે આપ સૌ જાણો છો, એ અંગે મારે થોડાં સૂચનો કરવાનાં છે. આપણને કહેવામાં આવ્યું છે કે સમાજવાદી વ્યવસ્થાનો હેતુ માનવનું નવેસરથી ઘડતર કરવાનો છે. એક જમાનામાં 'નાગરિક' શબ્દ ખૂબ જ પ્રભાવક અને ક્રાન્તિકારી હતો. જેને સ્વચ્છંદી બનીને કોઈ આજ્ઞા આપી ન શકાય, જેના પર બુદ્ધિપૂર્વક જ શાસન કરી શકાય જેથી તેને એમ જ લાગે કે હું જ શાસન કરી રહ્યો છું તે નાગરિક. ભૂતકાળમાં રાષ્ટ્રના પ્રજાજનોને આની પ્રતીતિ કરાવવાનો હેતુ રાજ્યનો, રાજનીતિનો હતો. વાસ્તવમાં તો પોતાની જાત પર શાસન કરતો નાગરિક એક કલ્પના જ હતી, કલ્પના જ રહેશે.

---

* ૨૭મી જૂન, ૧૯૬૭ના દિવસે ઝેકોસ્લાવેકિયાના ચોથા લેખકમિલનમાં રજૂ થયેલા વક્તવ્યોમાંનું આ વક્તવ્ય. આ વક્તવ્ય રજૂ ન કરવા ઘણા મિત્રોએ આ લેખકને સમજાવ્યા હતા પણ આ લેખક માન્યા ન હતા. આપણા સ્વતંત્ર દેશમાં પ્રધાનોની હાજરીમાં કશી ટીકા કરી ન શકતા લેખકોએ સામ્યવાદી દેશોમાં જીવતા, સેન્સરશિપનો કાયમ ભોગ બનતા, સર્વસ્વ ખોઈ નાખવાના ભય હેઠળ કાયમ જીવતા આ લેખકોમાંથી બોધ લેવો જોઈએ. આ લેખકમિલનમાં મિલાન કુન્ડેરા, લાકો નોવોમેસ્કીએ પણ પ્રભાવશાળી પ્રવચનો આપેલાં. પણ તેમાં સૌથી વધુ સ્પષ્ટવકતા વાચુલિક હતા. અહીં નોંધવું જોઈએ કે મિલાન કુન્ડેરા જેવા સેન્સરશિપ સામે સદાય ઝઝૂમ્યા હતા–છાપવું હોય તો આખું છાપો, નહીંતર નહિ–તેમના આવા સ્પષ્ટ વલણને કારણે સેન્સર અધિકારીઓએ પાછળથી નમતું આપ્યું હતું. આ લેખકમિલનનો સમગ્ર અહેવાલ 'Writers against Rulers' (Dusan Hamsik) નામના પુસ્તકમાં આપવામાં આવ્યો છે. (પ્રકાશક : હચિન્સન ઓવ લંડન, ૧૯૭૧) ભારતીય કળા સાહિત્યમાં રસ લેતી પ્રત્યેક વ્યક્તિએ વાંચવા જેવું પુસ્તક.



સત્તાની માર્ક્સવાદી વિચારણાએ શાસક અને ઉત્પાદનનાં સાધનોની માલિકી વચ્ચેના સમ્બન્ધોની છણાવટ કરી. આને પરિણામે સત્તાની સનાતન સમસ્યાનો નવો ઉકેલ મળી આવશે એવી હૈયાધારણા મળી. આપણા દેશમાં સામાજિક ક્રાન્તિ સફળ થઈ. પણ સત્તાની સમસ્યા એવી ને એવી રહી. આપણે સત્તા રૂપી સાંઢને શિંગડા વડે પકડ્યો છે છતાં આપણને પાછળથી લાતો મારવામાં આવે છે, આ ચાલ્યા જ કરશે.

માનવવિકાસ અને માનવજાતિના અનુલ્લંઘનીય નિયમો સત્તા પાસે હોય છે, પછી શાસક ગમે તે હોય. સત્તા વિશિષ્ટ ઘટના છે. આદિવાસી જાતિઓમાં પણ કાયદાકાનૂનો છે, ભદ્ર સમાજમાં પણ ચર્ચાઓનું સંકલન કોઈ કરે છે. એટલે સત્તા માનવીય સંદર્ભની નીપજ છે. તે સત્તા ભોગવતા અને સત્તા હેઠળ જીવતા બંનેને નુકસાન કરે છે. હજારો વર્ષોના અનુભવે માનવને થોડા નીતિનિયમો ઘડવાનું શીખવ્યું. એટલે શાસનતંત્ર ઊભું થયું. પણ સુવ્યવસ્થિત સરકારી તંત્રને મૂડી, શસ્ત્ર, લાગવગ તથા ઔદ્યોગિક ઇજારાની માલિકી પર આધારિત જંગલી શક્તિ ધરાવતા લોકોનાં હિતની સાથે સંઘર્ષમાં ઊતરવું પડ્યું. એટલે આ નીતિનિયમો અસદ્‌ને અટકાવી તો શક્યા નહીં; આને પરિણામે ઔપચારિક લોકશાહીના નિયમો જ અસદ્‌ને સર્જે છે એવી એક વિચિત્ર પરિસ્થિતિ પર સહેજ જ ફંટાઈને આવી પહોંચીએ છીએ. પણ નિયમો તો નથી મૂડીવાદી કે સમાજવાદી; શું કરવું જોઈએ એ નિયમો કહેતા નથી, પણ શું કરવું જોઈએ તેના નિર્ણય પર કેવી રીતે પહોંચવું એ કહે છે. આ નિયમો શાસનની પ્રક્રિયાને થોડી મુશ્કેલ બનાવે છે. આ નિયમો શાસકો પ્રત્યે પક્ષપાતી વલણ ધરાવે છે પણ જ્યારે સરકારનું પતન થાય છે ત્યારે આ જ નિયમો પ્રધાનોની હત્યા થતી અટકાવે છે. આવી પદ્ધતિ સુદૃઢ સરકાર આપી શકતી નથી પણ હવે પછી સારી સરકાર આવશે એવી આશા જન્માવે છે. એટલે સરકાર ભલે પડી ભાંગે, પણ નાગરિક નવેસરથી જન્મે છે. આથી વિરુદ્ધ, જ્યાં સરકાર લાંબા સમય સુધી ટકી રહેતી હોય છે ત્યાં નાગરિકત્વનું પતન થાય છે. આ પતનને પરિણામે નાગરિકો જલ્લાદોના હાથમાં જાય છે એમ કહીને હું દુશ્મનો પર ઉપકાર નહિ કરું. કોઈ દેશમાં આવી ઘટનાઓ તો પાંચ પચીસ સો બસો જેટલી જ હોય છે.

પણ આપણા મિત્રો સુધ્ધાં જાણે છે કે આટલું પૂરતું છે. પછી તો આખો રાષ્ટ્ર અરાજકતામાં સરી પડે, રાજકારણ પ્રત્યેની ઉદાસીનતા સેવતો થાય, નાના

નાના લાભ માટે, દૈનિક સુવિધાઓ માટે નાગરિકો વધારે ને વધારે ચિંતા કરતા થાય, નાના નાના સ્તરે ઉપરીઓ પર વધુ ને વધુ આધાર રાખતા હોય. આનું પરિણામ નવી જ જાતની ગુલામીમાં આવે, તમે કોઈ વિદેશીને આ સમજાવી પણ ન શકો. આપણા દેશમાં અત્યારે નાગરિકો હોય એમ મને લાગતું નથી. વર્ષો સુધી વર્તમાનપત્ર અને રેડિયોના મારા અનુભવે હું આમ કહી શકું છું. હમણાંની જ વાત લો.

આ લેખકમિલન જ્યારે આપણે બોલાવવા માગતા હતા ત્યારે બોલાવી ન શકાયું પણ જ્યારે આપણા માલિક લેખાંજોખાં કરીને સંમતિ આપી ત્યારે તે બોલાવી શકાયું. હજારો વર્ષના ઇતિહાસના અભ્યાસને કારણે તેણે અપેક્ષા રાખી કે આપણે તેના રાજવંશને અંજલિ આપીશું. આપણે અંજલિ નથી આપવી એવી મારી અરજ છે. આપણે તો તેમની આચારસંહિતા ફરી જોઈ જવી છે અને ગુલામીનાં ચિહ્નો જ્યાં દેખાતાં હોય ત્યાંથી તે દૂર કરવાં છે.

આ ટાણે દરેક વ્યક્તિ પોતાના સંબંધકર્તા ક્ષેત્રમાં કેવી પરિસ્થિતિ હોવી જોઈએ એ વિશે કહે એવી વિનંતી હું કરું છું. આપણને સંમતિ આપવામાં આવી છે, આપણને રમતનું મોકળું મેદાન આપવામાં આવ્યું છે તો ચાલો આપણે 'નાગરિક નાગરિક'ની રમત રમીએ; આપણે પુખ્ત છીએ અને કાનૂની દૃષ્ટિએ સ્વતંત્ર છીએ એવી ભાષામાં હવે પછી વક્તવ્યો રજૂ કરીએ.

અહીં આગળ હું જે રાજ્યનો કદી ત્યાગ કરવાનો નથી તે રાજ્યના નાગરિક તરીકે બોલું છું; પણ સાથે જ હું આ રાજ્યમાં સંતોષપૂર્વક જીવી નહિ શકું. સામ્યવાદી પક્ષના સભ્ય તરીકે પક્ષની આંતરિક બાબતો મારાથી ચર્ચી ન શકાય, મારે ચર્ચવી પણ નથી. જોકે આ દેશમાં તો જે કંઈ બન્યું છે તેમાંથી ભાગ્યે જ એવું કંઈ હશે જેને પક્ષની આંતરિક બાબત તરીકે ઘટાવી ન શકાય. જો આ દેશની સરકારે અને મારા દેશના સામ્યવાદી પક્ષે પોતપોતાના ખરડા એકસરખા રાખ્યા હોય તો પછી મારાથી શું થઈ શકે ? આવી પરિસ્થિતિ બંને માટે ખરાબ છે એમ હું અંગત રીતે માનું છું. અહીં ભેગા થયેલા પ્રજાજનો માટે પણ મુશ્કેલ પરિસ્થિતિ જન્માવી આપે છે. બિનસભ્યોની હાજરીમાં ખૂબ જ ગંભીર પ્રશ્નો વિશે મૌન સેવવાની પક્ષના સભ્યોની ફરજ છે, અને જ્યારે આવા પ્રશ્નોની ચર્ચા થાય છે ત્યારે બિનસભ્યોને બાકાત રાખવામાં આવે

છે. આને પરિણામે સભ્ય અને બિનસભ્ય-બંને બીજા નાગરિકો સાથે સમાનતાની ભૂમિકા પર વાત કરી શકતા નથી. આ તો કદાચ બંધારણની વીસમી કલમનો ભંગ કહેવાય. આમ છતાં હું શિસ્ત-પાળીશ અને બીજા પ્રશ્નો ચર્ચીશ; હું માત્ર સરકારની વાત કરીશ અને જ્યાં આ શબ્દ કામ નહિ લાગે ત્યાં 'સત્તાધારી વર્ગ' શબ્દનો ઉપયોગ કરીશ. આ શબ્દ આમ તો સંદિગ્ધ લાગે પણ લાંબા સમયથી તે વપરાતો આવ્યો હોઈ વધારે સ્પષ્ટ છે. લોકશાહી તંત્રમાં પોતાનું સ્થાન ગમે તે હોય છતાં જે લોકો ખરેખર શાસન ચલાવે છે, જેમની સત્તા ધન, લાગવગ, પ્રતિષ્ઠા, ઉત્પાદન ક્ષેત્રો, સરકારી નોકરી, હથિયારોની માલિકી જેવાં બીજા સ્થળેથી-આવે છે એ લોકો માટે આ શબ્દ અનાદિ કાળથી વપરાતો આવ્યો છે. ખાનગી થિયેટર બોક્સમાંથી ચલાવાતી સરકાર માટે, રાતે અચાનક મોકલાતા સંદેશાઓ માટે, ચર્ચાના ટેબલ પર ભેગા થઈ એ પહેલાં જ અગાઉથી બધું નક્કી કરી લેતી છૂપી મસલતો માટે આ શબ્દ વાપરી શકાય.

આપણા બે રાષ્ટ્રોના ઇતિહાસે આપણને સમાજવાદ માટે તૈયાર કર્યા. છેલ્લા યુદ્ધ પછી રાજ્યમાં આ સમાજવાદનું સંગઠન કરવા સિવાય હવે કશું કરવાનું જ નથી એવી પરિસ્થિતિ ઊભી કરવામાં આવી. નવા સત્તાધારીઓએ એકતા પર ભાર મૂક્યો – સરકાર અને પ્રજાની એકતા.

પણ આપણે સર્વત્ર જોવા મળતી સત્તાનો વિચાર કરીએ. આ સત્તાનાં લક્ષણો, વિકાસ તેના પોતાના કાનૂનોથી નિયંત્રિત છે. પછી સત્તા પર ગમે તે વ્યક્તિ હોય, ગમે તે વર્ગ હોય; આ કાનૂનો માત્ર માનવવર્તનના–સત્તાસ્થાન ભોગવતા માનવ-વર્તનના કાનૂનો છે.

આ સત્તાનો પહેલો કાનૂન છે ટકી રહેવાની ઇચ્છા. સત્તા હંમેશાં પોતાને એકરૂપતામાં જ રાખે છે, પોતાનાથી જે પર હોય તેને દૂર રાખે છે, તે એટલે સુધી કે આ તંત્રનો દરેક અંશ તેના સમગ્રનું પ્રતિબિંબ બને છે અને બધા જ અંશો એકબીજાની અવેજીમાં કામ કરતા થાય છે. આ તંત્ર હમેશા ચાલ્યા જ કરે છે કારણ કે આસપાસનાં પરિવર્તનો નોંધવા માટે તે ઊભું કરવામાં આવ્યું નથી – અથવા તો ગમે તે ઘટનાની સરખી જ પ્રતિક્રિયા તેના પર થયા કરે છે; જુદાં જુદાં પ્રભાવક બળોને પોતાને અનુકૂળ રીતે ગોઠવતાં તેને આવડે છે એટલે પછી તેમનું પ્રતિબિંબ બીબાંઢાળ જ પડે. આ થયો બીજો કાનૂન. સત્તા પોતાને જ સ્વતંત્ર બનાવે છે – આ ત્રીજો

કાનૂન. તેને કોઈના ટેકાની જરૂર નથી, કારણ કે તેને પોતાનો જ આશ્રય છે, કેન્દ્ર પરિધિ પર અને પરિધિ કેન્દ્ર પર આધાર રાખે છે. પૂરેપૂરા વિશ્વાસથી તેઓ અન્યોન્ય પર આધાર રાખી શકે છે કારણ કે તેમના વડે વર્તુળ રચાય છે. વર્તુળમાંથી કોઈને બહાર કાઢી ન શકાય અને વર્તુળ કોઈને બહાર જવા ન દે.

હવે આપણે વંશાવલિ ઊભી કરવાની વાત કરીએ. અનુકૂળ સમયે સત્તાધારીઓ ધારાસભા ઘડી કાઢશે અને પોતાના સ્વાયત્ત અસ્તિત્વને બંધારણમાં સમાવી દેશે. પછી તો તેઓ જે કરે તે બંધારણીય જ કહેવાય. તેઓ પોતે આ પ્રશ્ન દસ–પંદર–વીસ વર્ષ સુધી ઊભો કરે નહીં, બીજાઓ ઊભો કરી ન શકે, આ જ બંધારણ પ્રમાણે કોઈ પણ બીજી ધારાસભા ઊભી ન કરી શકાય એટલે બંધારણીય ધારાધોરણો પ્રમાણે તમે વંશાવલિની સ્થાપના કરી આપી. ઐતિહાસિક રીતે આ નવા પ્રકારની વંશાવલિ, કારણ કે તેમાં લોકશાહીનો મહત્ત્વનો સિદ્ધાન્ત છે. જેને તેમાં જોડાવું હોય તે જોડાઈ શકે છે; એટલે વંશાવલિ તો અમર રહે છે.

સત્તાનો મહત્ત્વનો કાનૂન તો પ્રજા સાથેના વ્યવહારનો છે, આ માનવઇતિહાસમાં હજારો વખત વર્ણવાઈ ગયો છે. સત્તા તો પોતાના જેવા જ માણસો પસંદ કરે. પણ એ તો ઓછી સંખ્યામાં હોય એટલે બીજાનો ઉપયોગ પણ કરવો પડે અને પોતાની જરૂરિયાત પ્રમાણે તેમને ઢાળવા પડે. સત્તાલાલચુઓ આ કામમાં સૌથી વધુ મદદરૂપ થાય, પછી સ્વભાવે જ આજ્ઞાંકિત લોકો, ત્યાર પછી મેલી મથરાવટીવાળા, મોજશોખ, માનવૈભવને ઝંખનારા લોકો. હજુ ખૂટતા હોય તો સ્વભાવે બીકણ અને બહોળા કુટુંબવાળા લઈ આવો, મૂરખાઓને લઈ આવો. ક્યારેક, અમુક સંજોગોમાં, અમુક હેતુઓ માટે કામચલાઉ ધોરણે ધર્મગુરુઓની, પરોપકારી સંતોની મદદ પણ લઈ શકાય, પણ મારા જેવા કામ ન લાગે. લોકોને અનુકૂળ કરવાની ઘણી તરકીબો છે. બૌદ્ધિક, ભૌતિક લાલચો, યાતનાનો ભય, સમાધાનો, છેવટે ગુંડાઓના ભરોસે લોકોને છોડી દો અને પછી તેમને બચાવવાનો દંભ કરો.

સત્તાધારીઓ પોતાના કામ માટે માણસો પસંદ કરવાની રીત લગભગ બધે જ એકસરખી ઉપયોગમાં લે છે. આજ્ઞાંકિત, મુસ્કેલી ઊભી ન કરે એવા, પ્રશ્નો ન પૂછે એવા માણસોને અગ્રિમ પસંદગી અપાય છે. જે લોકો બુદ્ધિશાળી છે, સમૃદ્ધ વ્યક્તિત્વવાળા છે, મહેનતુ છે તેમને દૂર રાખવામાં આવે છે.

૧૭ એતદ્ નવેમ્બર ૭૯

રાજકારણમાંથી વિનોદવૃત્તિવાળા, સ્વતંત્ર વિચારસરણીવાળા માણસો અદૃશ્ય થયેલા છે. કેટલાક શબ્દો – 'રાજકીય વિચારક', 'ચળવળ', 'પ્રતિનિધિ', 'સ્વતંત્રતા' અદૃશ્ય થઈ ગયા છે. ગામ, કારખાના, મિલ, અન્ય સંસ્થાઓએ વ્યક્તિગત લાક્ષણિકતાઓ ગુમાવી દીધી છે. જે વિરોધી હોય તેને ફેંકી દો આ જ નીતિ ચારે બાજુ જોવા મળે છે. અહીં મને બેન્જામિન ફિલક્કાના શબ્દો યાદ આવે છે : 'કાર્યક્ષમતા એ તો તમારા ઉપરી પ્રત્યેનું અપમાન છે. માટે બકરા કરતાંય વધુ નમ્ર બનશો તો લાંબું જીવન જીવી શકશો અને આ જગતમાં સુખ મળશે.' ચાળીસ વર્ષ પહેલાંના આ શબ્દો આજે વધુ પ્રભાવક છે. આના સત્યની દરેકને પ્રતીતિ થઈ છે. આપણે શું કરવું અને શું ન કરવું એ કહેનારાઓ આપણા કરતાં ઓછી આવડતવાળા હોય છે એવો આપણા બધાનો અનુભવ છે.

વ્યવહારકુશળ લોકો તો બીજા રસ્તા શોધી લે છે. અવ્યવહારુ જીવો જ શહીદીના માર્ગે નીકળી પડે છે. સાહિત્યજગતમાં પણ હતોત્સાહ, નાસ્તિવાદ જોવા મળે છે. બુદ્ધિશાળીઓ છેવટે મૂરખ નીકળે છે. પોતાની જાતને ટકાવી રાખવાની ઇચ્છા થાય છે એટલે લાભાલાભની ગણતરી માંડે છે.

આ સત્તાને કારણે નાગરિકે સ્વમાન અને નાગરિકત્વ ગુમાવી દીધાં છે. આવી પરિસ્થિતિ જ્યારે લાંબા ગાળા સુધી ટકી રહે ત્યારે ઘણાના ચિત્ત એનાથી ખવાઈ જાય છે, યુવાનોના ઘડતરને કુંઠિત કરે છે. જો આ પરિસ્થિતિ હજુ ટકી રહેશે, જો તેનો વિરોધ નહીં કરવામાં આવે તો આવનારાં વર્ષોમાં આપણા રાષ્ટ્રનું સ્વરૂપ બદલાઈ જશે. સુદૃઢ, સાંસ્કૃતિક મનોદશાને બદલે ગુલામ મનોદશા, સહેજ સુખમાં તો કૃતકૃત્ય થઈ જનારી મનોદશા જન્મશે.

શાસકોને જીવવાનું સરળ કરી આપવા આપણે જન્મ્યા નથી. માટે આપણા બંધારણની વિગતવાર તપાસ કરાવવા, જરૂરી સુધારાવધારા કરવા માટે ચળવળ ઉપાડવાની હું હવે અરજ કરું છું.

શાસક વર્ગ અને પ્રજા એક આંખે જોઈ ન શકે, કળા અને શાસન પણ સાથે સાથે ગતિ કરી ન શકે. છતાં પ્રજા અને સત્તાધારીઓ સાથે જીવવાના થોડા સભ્ય નિયમો તો ઘડી શકે છે. લેખક પણ માનવી છે. પ્રધાન પણ માનવી છે. લેખકોને અરાજકતા ખપતી નથી. લેખકને પણ સારા શહેરમાં,

સારા મકાનમાં રહેવાનું ગમે છે, બીજાઓને એવી સવલતો મળે એમાં તે રાજી છે. ઉદ્યોગો ફાલે એમાં તેને રસ છે. સરકાર પ્રયત્ન ન કરે તો આ શક્ય નથી.

શાસક વર્ગ અંગે વાત કર્યા વિના કળાને ચાલે નહીં, પ્રજાજનોના જીવન વિશે, તેમની સુખાકારી વિશે, તેમની નિરાશા વિશે સરકાર પગલાં લેતી હોય છે એટલે આની ચર્ચા તો જરૂરી બની જાય છે. એટલે રાજકારણમાં કળાકારને આ રીતે ઊતરવું પડે છે, છેવટે શાસન તંત્ર પણ રાષ્ટ્રીય સંસ્કૃતિની જ નીપજ છે.

વિશ્વમેળામાં સુંદર પેવેલિયન ઊભું કરવા બદલ સરકારે કળાકારોને અભિનંદન આપ્યા. અભિનંદન આપવા પાછળનો આશય સારો હશે. જો કલાકારોને ઘરઆંગણે સ્વતંત્રતા આપવામાં આવી હોત તો તેઓ આવો સુંદર નમૂનો ઘરઆંગણે પણ ઊભો કરી શક્યા હોત, એટલે ઘણી વખત તો આવા સુંદર તંબૂ દ્વારા દેશને રજૂ કરવાનો આપણો આશય જ ખરાબ હોય છે એમ મને લાગે છે. આપણા પ્રયત્નોની કદર નથી, એકેએક ક્ષેત્રની આપણી સિદ્ધિ આપણા શાસક વર્ગનો આવો ખરાબ વર્તાવ હોવા છતાં મેળવેલી છે. પરદેશમાં થતી પ્રશંસા માટે શાસક વર્ગ જવાબદાર નથી. આપણા શાસકોની ઉપરવટ જઈને મેળવેલી આ સિદ્ધિઓ છે. હું સાથે સાથે કબૂલ કરું છું કે શાસન તંત્રને સુધારવાના પ્રત્યેક પ્રયત્નની કિંમત ચૂકવવી પડી છે. કોઈએ ને કોઈએ તો સજા ભોગવી જ છે. એટલે માર્ગદર્શન અને નેતાગીરીની વાત જ ક્યાં છે? હમેશાં ગતિ અટકાવવાના જ પ્રયત્ન મને તો દેખાય છે.

લેખકવર્તુળ છે, સાહિત્ય માટે ભંડોળ છે, પ્રકાશન સંસ્થા છે, સામયિક, છાપાં છે. પણ સાથે સાથે તલવાર છે. જો તમે સીધા નહીં ચાલો તો આ બધું છિનવી લઈશું. પણ શું ખરેખર આ તેમનું સર્જન છે? આપણા હાથમાં તેઓ નવું શું મૂકવા માગે છે? કંઈ જ નહીં? તો પછી અહીં ભેગા થવાની કઈ જરૂર હતી? તેમને આ કહેવા દો. જીવનમરણના પ્રશ્નો વિશે, શું કરવું, શું વિચારવું, કઈ લાગણીઓ અનુભવવી તે બધું નક્કી કરવાનો અધિકાર અમારો છે એમ આ મૂઠીભર માણસોને કહેવા દો. તો જ આપણને દેશમાં સંસ્કૃતિના સ્થાન વિશે જાણવા મળશે, કળાકૃતિઓના નમૂનાથી આ જાણી નહીં શકાય.

૧૯ એતદ્ નવેમ્બર ૭૯

સાંસ્કૃતિક ક્ષેત્રે આપણને થોડી સ્વતંત્રતા આપવામાં આવી છે એવું કહેવાય છે. પણ આપણે રાજકારણમાં પ્રવેશ કરવાનો નહીં. દરેકને પોતાનું ક્ષેત્ર હોય છે એવા આપણા જ નિયમની યાદ અપાવવામાં આવે છે. હા, રાજ્ય નિષ્ણાતો જ ચલાવી શકે, પણ એ ખરેખર નિષ્ણાતો છે એમ તમે કેવી રીતે કહી શકો ? વળી, કળા અને સંસ્કૃતિ સ્વાયત્ત છે એમ આપણને કહેવામાં આવે છે. પણ આ તો સૂત્ર છે. આજે આ સૂત્ર છે, આવતી કાલે નહીં રહે તો !

આ સાંસ્કૃતિક નીતિના માળખામાં જેવી રીતે મને સંતોષ નથી તેવી જ રીતે આ ચાર દીવાલની બહાર પણ નાગરિક તરીકે મને સંતોષ નથી. મારી સાથે ખરાબ વર્તાવ થયો છે- એવું પણ નથી. પણ એ માટે મારે પાડ માનવાનો ? ના. મને ભય છે. આની સામે તો કોઈ ખાતરી નથી. કોર્ટમાં સારી કાર્યવાહી ચાલે છે, પણ ન્યાયાધીશને કોઈ ખાતરી છે ? સરકારી વકીલોને ખાતરી છે ? તમે હા પાડતા હશો તો તમારા છાપા માટે હું કેટલાકની મુલાકાત લઈને લખી આપીશ. એ છપાય એમ તમને લાગે છે ? હું ધારો કે મુખ્ય સરકારી વકીલને પૂછું કે શા માટે નિર્દોષ લોકોને સજા થાય છે, શા માટે તેમને તેમના અધિકારો પાછા મળતા નથી, શા માટે જપ્ત કરેલાં મકાનો હક્કદારોને મળતા નથી ? એ મુલાકાત નહિ છપાય. આવા લોકોની માફી માગવાની પણ સભ્યતા નથી ? ! રાજકીય કાવાદાવાનો ભોગ બનેલાઓને કેમ આર્થિક મદદ અપાતી નથી ? અમારે જ્યાં રહેવું હોય ત્યાં રહેવાની શા માટે અમને છૂટ નથી ? શા માટે કોઈ દરજી વિયેના કે પારિસ નથી જઈ શકતો ? આપણે ત્યાં નિયમ છે – 'કાનૂનભંગ નહીં તો અપરાધ નહીં.' પણ રાજ્ય જોઈએ એટલા અપરાધીઓ જન્માવી શકે છે. કાનૂનભંગ ઉપજાવી શકાય છે.

હા, કેટલાક સુધારા થઈ રહ્યા છે. સંગઠન, સભાઓ કરી શકાય એવી છૂટછાટો મુકાવાની છે. પણ તમે જ્યાં આ વિશે લેખ લખો એટલે સામયિક જપ્ત. કઈ ખાતરી છે ? હું કહી શકતો નથી. આ શાસકો કળાસર્જન જેના વિના શક્ય જ નથી એવી મૂળભૂત સ્વતંત્રતાઓ આપવાની ખાતરી આપે છે ખરા ?

જે તે દેશની સંસ્કૃતિનું માપ તે દેશમાં કેટલી માત્રામાં સભ્ય રીતે રાજ્ય ચલાવવામાં આવે છે તેના પરથી નીકળતું હોય છે. જે દેશોમાં

શાસકો રાજકારણમાં સંસ્કૃતિને સ્થાન આપે છે ત્યાં તજ્જ્ઞોને પોતાના અધિકારો માટે ઝૂઝવું પડતું નથી. ત્યાં ખેડૂતોની, કારીગરોની, અધિકારીઓની વ્યથાને, સુખદુઃખને કળાત્મક રીતે વાચા અપાવવા માટે સેન્સર સામે ઝુંબેશ ઉપાડવી પડતી નથી. સ્વતંત્રતા માટેની લડત ખરાબ સાંસ્કૃતિક નીતિને કારણે નહીં પણ અસંસ્કૃત રાજકારણને લીધે આરંભાતી હોય છે. આપણે સ્વપ્ન સેવ્યું હતું પોતાના પર શાસન કરતા નાગરિકનું.

આ સ્વપ્નમાં આપણને થોડી સફળતા મળી છે. પણ હજુ તો મંઝિલ લાંબી છે. આપણે શા માટે નૈતિક કે ભૌતિક શક્તિ ગુમાવી, શા માટે આપણું અર્થતંત્ર નબળું પડ્યું ? આનો એક જ ઉત્તર શાસકો આપે છે – એ અનિવાર્ય હતું. પણ અહીં હાજર રહેલામાંથી કોઈને અનિવાર્ય લાગ્યું નથી તેનું શું ? છેલ્લાં વીસ વર્ષમાં કઈ સમસ્યા ઉકેલાઈ ? રહેઠાણ, શિક્ષણ, આર્થિક સમૃદ્ધિ... આ ઉપરાંત બીજી પણ સમસ્યાઓ છે જે બિનલોકશાહી દેશોમાં ઉકેલી ન શકાય. દા. ત. સમાજનાં ઘડતરમાં પૂરેપૂરો ભાગ ભજવવાની ભાવના, રાજદ્વારી ધોરણો કરતાં નૈતિક ધોરણોને આપવી જોઈતી પસંદગી, નાનામાં નાનું કામ કર્યા બદલનું ગૌરવ, પરસ્પર વિશ્વાસ, સમગ્ર પ્રજાના શિક્ષણનું ધોરણ ઊંચે લઈ જવાનો પ્રયત્ન – દુનિયાના તખ્તા પર આપણું સ્થાન નથી. આપણે માનવજાતિને મૌલિક વિચારો આપી શકયા નથી. આપણે તો અમેરિકન શૈલીની સંસ્કૃતિ તરફ ઢળી રહ્યા છીએ, પૂર્વપશ્ચિમની ભૂલોનું પુનરાવર્તન કરીએ છીએ.

આપણે નિરર્થક જીવ્યા છે, કશું મેળવ્યું જ નથી એમ પણ કહેવાનો આશય નથી. આપણે સિદ્ધિઓ મેળવી છે, પણ ચેતવણી રૂપે.

તાજેતરમાં હું ઘણી વ્યક્તિઓના, સંસ્થાઓના પરિચયમાં આવ્યો છું. તેમણે શાસક વર્ગની સામે જે દૃઢ મનોબળ દાખવ્યું તે બદલ સાનંદાશ્ચર્ય થયું. સત્તાના બળ સામે તેઓ ટકી રહ્યા – 'સખત મહેનત કરો, તમારાં વચન પાળો, સિદ્ધાન્તોનો ભોગ ન આપો' – આ સાદાસીધા, સભ્ય સમાજના નીતિનિયમો તેમણે પાળી બતાવ્યા. આટલું જ નહીં પણ અદના માનવી અને સત્તાધારી વચ્ચે ભેદ પાડવાનું તેમણે સ્વીકાર્યું ન હતું. આ લોકોએ બે ટંક રોટલા માટે પોતાના સ્વમાનનો ભોગ આપ્યો ન હતો.

સત્તા ભોગવતા આ લોકો જો અહીં આવે અને આપણને એક પ્રશ્ન

પૂછે – 'આ સ્વપ્ન સાચુ' પાડી શકાય ?' તેા આપણે તેને સારી નિશાની ગણવી જોઈએ અને જો તે જ વખતે દરેક જણ જવાબ આપે : 'મને ખબર નથી,' તેા...

ગૂજરાતી સાહિત્યનાં સાંપ્રત વલણો*

શિરીષ પંચાલ

ગૂજરાતી ભાષામાં પ્રગટ થતાં પુસ્તકોની સંખ્યા જોઈને કોઈને ગૂજરાતી સાહિત્યની પરિસ્થિતિ સંતોષકારક લાગે. સામયિકોની ખોટ નથી, પ્રકાશકોની ખોટ નથી. ગૂજરાત સરકાર પુસ્તક પ્રકાશન માટે આર્થિક સહાય આપે છે; પણ જ્યારે ઊંડે ઊતરીને તપાસ કરવામાં આવે ત્યારે પરિસ્થિતિ એટલી બધી સારી લાગતી નથી. આનાં કારણો ઘણાં છે, અહીં તેની વિગતોમાં ઊતરવાનો અવકાશ નથી.

આધુનિક ગૂજરાતી ભાષામાં પહેલેથી કવિતા અને ટૂંકી વાર્તાનાં સ્વરૂપો સારી રીતે વિકસતાં રહ્યાં છે. ૧૯૫૫ પછી ગૂજરાતી કવિતામાં એક નવું મોજું આવ્યું. કવિઓ યુરોપ–અમેરિકાની કવિતાની સમાંતરે ગતિ કરવા આતુર બન્યા હતા. આધુનિક ટેકનિકની મદદ વડે અનુભૂતિની નવી શકયતાઓ શોધવા મથ્યા હતા. પણુ બે દાયકા પછી આજે તો ઘણા કવિઓ 'માત્ર લખવા ખાતર લખતા હોય એમ લાગે છે. આધુનિકતા હાંસલ કરવા માટે પરંપરા અને જૂનાં માળખાંઓ ફગાવી દેવાનું વલણ તેમણે ધારણ કર્યું પણ ભૂતકાળને નકારતાં પહેલાં તેને આત્મસાત્ કરવો પડે એ સાદી વિગત આજે વિસારે પાડવામાં આવી; તેઓ અર્થનો પરિહાર કરવા ગયા, પણ 'અર્થહીનતાનો અર્થ' ઉપજાવવામાં પૂરેપૂરા સફળ ન નીવડયા. આમ છતાં ગુલામ મોહમ્મદ શેખ, લાભશંકર ઠાકર, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર, રાજેન્દ્ર શુકલ, રાવજી પટેલ, રમેશ પારેખ જેવા બીજા કવિઓ પોતાનું આગવું વ્યક્તિત્વ સ્થાપી શકયા છે.

* રાજસ્થાન યુનિવર્સિટી (જયપુર)માં 'કોમનવેલ્થ લિટરેચર' પર યોજાયેલા પરિસંવાદમાં વંચાયેલો અહેવાલ.

છેલ્લાં પાંચ વર્ષમાં થોડા સારા કવિઓ જોવા મળ્યા છે. વીસ વર્ષ પહેલાં, કવિઓ અછાંદસને માર્ગે વળ્યા હતા. આજે પરિસ્થિતિ જુદી છે; કેટલાક કવિઓ અને વિવેચકો છંદ, પદ્યનો આગ્રહ રાખે છે; કોઈક પ્રકારની શિસ્ત જરૂરી છે એમ તેમને લાગે છે. સામયિકોમાં તો પ્રયોગોનો રાફડો ફાટ્યો છે. એકવિધ વિષયવસ્તુઓ; વાસી પ્રયોગો (!), નિષ્પ્રાણ ટેકનિક અને ઢાંચાઓથી હવે થાક લાગે છે. એકંદરે જોઈશું તો આ કવિતા અનુભૂતિના વ્યાપ અને ગહનતામાં ઊણી ઊતરતી હોય એમ લાગશે. આવી પરિસ્થિતિ અંગે જાગૃતિ આણવાનું કાર્ય વિવેચનનું છે.

આધુનિક ગૂજરાતી ટૂંકી વાર્તાનો આરંભ સુરેશ જોષીથી થયો. બિનજરૂરી અને કૃતક ચિંતન, બનાવટી કાવ્યત્વ, ઘટનાપ્રધાનતા, સપાટી પરની સામાજિકતાનો વિરોધ તેમણે કર્યો. તેમની શૈલીનું અનુકરણ કરવું અઘરું હતું. સાથે સાથે તેમના પ્રભાવમાંથી મુક્ત થવું પણ અઘરું હતું. ઘણા લેખકો અને વિવેચકોએ તેમના સર્જન વિવેચનના ખોટાં અર્થઘટન કર્યાં. આનું પરિણામ એ આવ્યું કે આજે લખાતી ટૂંકી વાર્તામાં નથી રહી ઘટનાં, નથી કોઈ વિષયવસ્તુ, નથી કથનાત્મક તત્ત્વ. શીખાઉ વાર્તાકાર પણ વગરવિચાર્યે વાર્તામાં પ્રતીક, કલ્પન, પુરાકલ્પનનો સંભાર ઉમેરવા માગે છે. સુરેશ જોષીએ પ્રથમ વાચને ન સમજાય એવી વાર્તાઓ લખી. તેમને માર્ગે કેટલાક લેખકો દુર્બોધ વાર્તાઓ લખતા થઈ ગયા, લખનારાઓ પણ એ દુર્બોધતાને તાગી ન શકે એટલી બધી દુર્બોધતા! આની કિંમત આજે આપણે ચૂકવી રહ્યા છીએ. કેટલાક વાર્તાકારો કાવ્યાત્મકતા લઈ આવ્યા, વધુ ઉત્સાહી વાર્તાકારોએ કવિતા અને ટૂંકી વાર્તા વચ્ચેની ભેદક રેખા જ ભૂંસી નાખવાનો પ્રયત્ન કર્યો. આજના વાર્તાકારે ધડો લેવાનો છે કે કથાસાહિત્યમાં ઘટના એ પાયાનું એકમ છે. ટૂંકી વાર્તાનું સ્વરૂપ મધુ રાય, કિશોર જાદવ, ઘનશ્યામ દેસાઈ જેવા વાર્તાકારોએ સમૃદ્ધ કર્યું છે.

ગૂજરાતી નવલકથાની પરિસ્થિતિ કૈંક વિચિત્ર છે. એક બાજુએ સસ્તી, રેઢિયાળ નવલકથાઓ; બીજી બાજુએ ગંભીરતાથી લખાતી થોડી નવલકથાઓ. આ અંતિમ પરિસ્થિતિ ટાળવા માટે એક જૂથે મધ્યમ માર્ગ અપનાવ્યો. બુદ્ધિશાળી વર્ગમાં આ જૂથ લોકપ્રિયતા મેળવી રહ્યું છે. કેટલાક નવલકથાકારોને ખાતરી થઈ ગઈ છે કે શુદ્ધ નવલકથા અશકય છે. એટલે દસ્તાવેજી નિરૂપણ, મનોરંજન, ઉપદેશ જેવાં ગૌણ પ્રયોજનોને પણ તેઓ

ધ્યાનમાં રાખે છે. આપણા સમગ્ર જીવનને, તેની સંકુલતાઓને આવરી લે એવી નવલકથા હજુ લખાઈ નથી એ હકીકત છે. ઘણા આશાસ્પદ નવલ-કથાકારોએ પણ આત્માનુકરણ કર્યું. સપાટી પરની વિગતો આલેખી. વાસ્તવ-પ્રધાન નવલકથા હજુ પણ નવા લેખક માટે પડકાર રૂપ છે. આમ છતાં, સુરેશ જોષીની 'મરણોત્તર', રઘુવીર ચૌધરીની 'અમૃતા', રાધેશ્યામ શર્માની 'ફેરો', શ્રીકાન્ત શાહની 'અસ્તિ', મધુ રાયની 'ચહેરા', ચન્દ્રકાન્ત બક્ષીની 'પેરેલિસિસ', મુકુન્દ પરીખની 'મહાભિનિષ્ક્રમણ', રાવજી પટેલની 'અશ્રુઘર' જેવી નવલકથાઓ રણપ્રદેશમાં વીરડા જેવી છે.

સૌથી વધુ ખરાબ પરિસ્થિતિ નાટકની છે. આજે તો ઘણા લેખકો એબ્સર્ડ નાટક લખવામાં વ્યસ્ત છે. પણ યુરોપ-અમેરિકામાં એબ્સર્ડ નાટક રાતોરાત પ્રગટયું ન હતું. એ લેખકોએ વાસ્તવવાદ, નિસર્ગવાદ, અભિવ્યક્તિ-વાદ, અતિવાસ્તવવાદની ટેકનિકો તાગી હતી. આપણે તો હજુ વાસ્તવવાદને તાગી શકયા નથી. રંગભૂમિ અને સાહિત્ય વચ્ચેનું અંતર તો છે જ. નવા દિગ્દર્શકો અને લેખકો આ અન્તર પૂરવાનો પ્રયત્ન કરી રહ્યા છે. લાભશંકર ઠાકર, સુભાષ શાહ, આદિલ, વિભૂત શાહ, મધુ રાય, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર અને બીજા આ દિશામાં સારું એવું કામ કરી રહ્યા છે.

૧૯૬૦ સુધી ગુજરાતી સાહિત્યમાં સર્જનાત્મક નિબન્ધો ઓછા લખાતા હતા, કાકાસાહેબ કાલેલકરને અપવાદ રૂપ ગણવા. પણ 'જનાન્તિકે'થી આ ઊણપ દૂર થઈ. નિબંધ, કવિતા, કથાસાહિત્ય, વિવેચનની લાક્ષણિકતાઓ ગૂંથીને એક નવું જ સ્વરૂપ તેમણે પ્રગટાવ્યું. છેલ્લા દાયકામાં આ સ્વરૂપ ઘણાને હાથે ખેડાઈ રહ્યું છે. દિગીશ મહેતા, જયંત પાઠક, શેખ, ભોળાભાઈ પટેલે ગદ્યને ખિલવવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે.

અત્યારે તો ગૂજરાતી વિવેચન વધુ સમૃદ્ધ લાગે છે. યુવાન વિવેચકો સાહિત્ય સાથે સંકળાયેલી અન્ય વિદ્યાશાખાઓ વિશે જાણવા આતુર છે. કેટલીક વખત વધુ પડતા ઉત્સાહમાં રુચિઘડતર, મૂલ્યાંકન, વિવરણ જેવાં વિવેચનનાં પ્રયોજનોને વિસારે પાડવામાં આવે છે; સાહિત્યકૃતિઓની ઉપેક્ષા થાય છે અને માત્ર સૈદ્ધાન્તિક પક્ષ પર ભાર મૂકાય છે. આ નવા વિવેચકોમાં સૌથી વધુ નોંધપાત્ર જયંત કોઠારી, પ્રમોદકુમાર પટેલ, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્ર, સુમન શાહ, રાધેશ્યામ શર્મા અને ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા છે.

૨૫ એતદ્ નવેમ્બર ૭૯

નવા પ્રયોગોને આવકારવાની, તેમને પ્રોત્સાહન આપવાની ફરજ સામયિકોની છે. પણ બેચાર અપવાદને બાદ કરતાં કૃતિના પ્રકાશન માટે ઉચ્ચ ધોરણને અપનાવવામાં આવ્યું નથી. ગુણવત્તાને ધોરણે જ કૃતિઓ પ્રગટ થવી જોઈએ.

આજે તો સામાન્ય માનવીને સાહિત્યની પરવા નથી, પછી એ સાહિત્ય પરંપરાગત હોય કે આધુનિક. સર્જક પણ દ્વિધામાં છે. કાવ્યાત્મક સત્ય અને સૌંદર્યનો ભોગ આપ્યા વિના સામાન્ય માનવીને સાહિત્યની દિશામાં અભિમુખ કરવો કેવી રીતે એ પ્રશ્ન છે. તે આ સમસ્યા કેવી રીતે ઉકેલે છે એ જોવું રસપ્રદ નીવડશે.

૨૬ એપ્રિલ, નવેમ્બર ૭૯

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

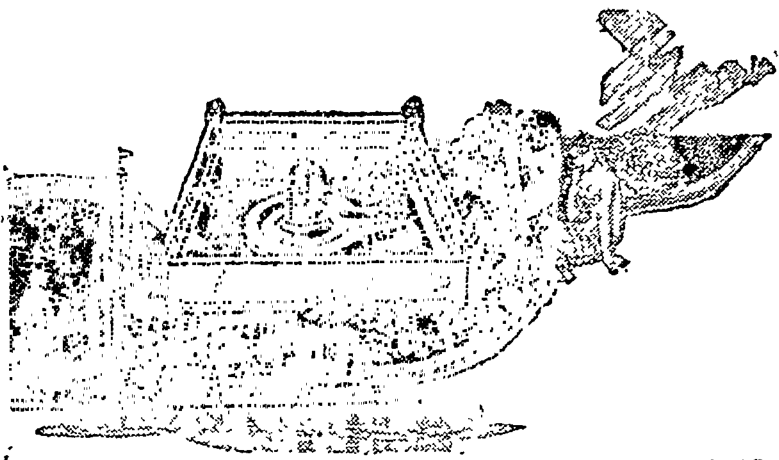
The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः।
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."



MAFATLAL GROUP



નવા નાજુક ખીલ્યા
ફૂલના ઝાકળભર્યા આવાસમાં વાસો રહી,
આંખો ભરી ઝૂલી રહેલા મ્હોરના વાઘા સજી,
રળિયામણી વ્હેલી પ્હરોડે
આજ
આ દક્ષિણ હવા પર હેતથી પગલી ધરી,
મલકાઈને કેવું
સંતે કાનમાં આવી કહ્યું, 'આવું ?'

—નલિન રાવળ

खेतड़ -२६

નવા વર્ષનું લવાજમ તરત મોકલો
(ચેક યા ડ્રાફ્ટ મોકલવા નહિ)

એતદ્

ડિસેમ્બર ૧૯૭૯ વર્ષ ૩ અંક ૨૬

તંત્રીઓ

સૌ. ઉષા જોષી ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૦૨
રસિક શાહ ૩/૧૦, ઇન્ડિયા હાઉસ, પેડર રોડ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૩૬
જયંત પારેખ એ/૨૦ અંબિકા એસ્ટેટ, મહાત્મા ગાંધી રોડ, ઘાટકોપર (પૂર્વ) મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૭
વાર્ષિક લવાજમ : રૂા. **વીસ**

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :
જયંત પારેખ, મુંબઈ; રસિક શાહ, મુંબઈ
પ્રા. મુકુંદ દવે 'વસંત', સેતુબંધ સોસાયટી, કાલાવડ રોડ, રાજકોટ ૩૬૦ ૦૦૧
વિજય સ્ટોર્સ, સ્ટેશન રોડ, આણંદ.
સૌરભ પુસ્તક ભંડાર, રિલીફ રોડ, અમદાવાદ.

લેખ, અવલોકનનાં પુસ્તકો તથા વિનિમયાર્થે સામયિકો સૌ. ઉષા જોષીના સરનામે મોકલવાં
સર્જનાત્મક કૃતિઓ જયંત પારેખને મોકલવી.

'એતદ્' દર મહિનાની પંદરમીએ પ્રગટ થાય છે.

મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ, વડોદરા.
વ્યવસ્થા અંગેનો સઘળો પત્રવ્યવહાર આ સરનામે કરવો :
કુ. ઉષ્મા દીક્ષિત, ૭ અમરવિલા, ચંદ્રોદય પાસે
આજવા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૯.

ભાષા અને ફિલસૂફી
(માઇકેલ ડુફ્રેઇનની દૃષ્ટિએ)
સુરેશ જોષી

ભાષામાં માનવીને જગત સાથે જોડનારી કડી કેવી રીતે પ્રકટ થાય છે તે બતાવવાનું કામ ફિનોમિનોલોજીનું છે. Phenomenology પ્રારમ્ભમાં તો physicalist presuppositions વિનાની psychology જ હોય છે. Psychologismના આ પ્રલોભનનો પ્રતિકાર હુસેર્લે કર્યો – by neutralizing man's naive belief in the reality of the world, yet without denying the world; by reducing the world to the phenomenon of the world, yet without contesting the reality of the world, Husserl to consciousness its transcendental status.

ફિનોમિનોલોજી આપણું ધ્યાન concrete human subject તરફ ખેંચે છે. આ એનો વિષયભૂત માનવ તે Kantian transcendental subject નથી, એ incarnate અને temporal છે. ટૂંકમાં કહીએ તો એક જીવન્ત વ્યક્તિ છે. અહીં માનવને એની અખિલાઈમાં transcendental subjectના ગૌરવપદે સ્થાપવામાં આવે છે. આ શરીર, હું જેને પ્રકટ કરું છું તે સંસ્કૃતિ, હું બોલું છું તે ભાષા તે બધાં એનાં ઘટકો છે. મારો સમગ્ર હું, psychological હું, જગત સાથેના સમ્બન્ધમાં આવે છે. એ માત્ર જાણવાનો જ સમ્બન્ધ નથી, લાગણીનો, ઇચ્છાશક્તિનો, કાર્યનો પણ સમ્બન્ધ છે. હું આમ એક રીતે જોતાં નિરપેક્ષ (absolute) છું, છતાં મારા માનવી અને વસ્તુઓ સાથેના મૂર્ત રૂપના સમ્બન્ધોને કારણે મારામાં સાપેક્ષતા આવે છે. Reduction આ સમ્બન્ધોની ઉપેક્ષા કરતું નથી, ઊલટું એ સમ્બન્ધોને ઉપસાવી આપે છે, જગતને લુપ્ત કરવાને બદલે એને શોધીને સ્થાપી આપે છે, એને

ક્ષિતિજોની ક્ષિતિજ રૂપે રજૂ કરે છે, આથી આ પ્રશ્નનો આપણે વિચાર કરવાનો રહેશે : મનુષ્ય કેવા પ્રકારનું અસ્તિત્વ છે – if he is oriented toward the world and adopted to it છે તો એ શું છે ? આ જગત કેવું છે – જે માનવીનું નિવાસસ્થાન છે ? માનવી અને જગત વચ્ચે પૂર્વસ્થાપિત કશી સંવાદિતા નથી ?

ભાષા આ સમસ્યાના નિરાકરણ માટેનું સાધન પૂરું પાડે છે. અથવા બીજી રીતે કહીએ તો જગત સાથેના માનવીના બોલવાના સમ્બન્ધને કારણે આમ બને છે. ભાષાને આપણે વિજ્ઞાનનો – ભાષા વિજ્ઞાનના અભ્યાસનો – વિષય જ માત્ર ગણવાના નથી કે એને વિજ્ઞાન એટલે કે લોજિક પણ ગણવાના નથી. ભાષા અર્થ ઉપરની જે માલિકી ધરાવે છે અને માનવી ભાવોને જે રીતે વાપરે છે તે તરફ આપણે ધ્યાન આપવાનું છે. બોલવાની ક્રિયા રૂપ ભાષા, ભાષા પોતે જ speaking આ તરફ ધ્યાન આપવાનું છે.

આ બે ભાષાની ફિનોમિનોલોજીને બે ભાગમાં વિભક્ત કરી નાખે છે. જો માનવીને ભાષા બોલનાર પ્રાણી તરીકે જોઈએ તો આપણે ભાષાને એક ઓજાર ગણવા પ્રેરાઈએ. એની પર માનવીનું પ્રભુત્વ હોય અને એ પોતાની રુચિ પ્રમાણે વાપરે. એને પરિણામે આપણે ભાષાના પર વિચારની પ્રાથમિકતા સ્થાપીએ અને ભાષાકીય સંકેતોની યાદચ્છિકતાને પણ સ્વીકારી લઈએ. પણ બીજી રીતે જોઈએ તો ભાષા પોતે બોલતી હોય છે – એવું માનીને ભાષાને વિચારની પુરોગામી જ નહીં, પણ એને વટાવી જનારી વાસ્તવિકતા ગણવા લલચાઈએ. એ મનુષ્યમાંથી નહીં, પણ જગતમાંથી આવિર્ભૂત થાય છે એમ માનવાનું રહે. જો ભાષા પોતે જ બોલતી હોય, તો એ દ્વારા જગત બોલતું હોય છે. ભાષા દ્વારા અને ભાષામાં પોતાને ઘોષિત કરતું હોય છે. ભાષા પોતે એક કૃત્રિમ નહીં, પણ સાહજિક વસ્તુ છે. જેટલે અંશે એના સંકેતો સ્વાભાવિક રીતે અર્થને સંકેતિત કરે છે તેટલે અંશે એ સાહજિક જ છે.

આમ છતાં, આ બે વિભિન્ન દૃષ્ટિબિન્દુઓ વચ્ચે મેળ પાડવાનો રહેશે. કારણ કે માનવી કશાંકનું સંક્રમણ કરવા માટે બોલે છે; અને તે એ અર્થો ધરાવનારા સંકેતો દ્વારા કરે છે. બોલનારા પ્રાણી તરીકેની માનવીની સંક્રમણની પ્રવૃત્તિ તે કેવળ માહિતીનું વહન કરવાથી નોખી પ્રવૃત્તિ છે. આ સંક્રમણમાં માત્ર માહિતી નહીં, પણ meaning અને significanceનું પણ એ વહન

કરે છે, એ બીજાઓ જોડે સંક્રમણ કરે છે; પણ એ અર્થોને એ પોતે પણ અનુભવતો હોય છે ને એ રીતે એ પોતાની સાથે પણ સંક્રમણ કરે છે. અને અન્તે એ આ અર્થોને શોધે છે. ત્યારે એ જગત સાથે સંક્રમણ કરે છે. આમ બને છે કારણ કે એ મૂલતઃ જગત વિશે જ બોલતો હોય છે. જો જગત એની આગળ પ્રકટ થતું હોય તો જ તે આ કરી શકે. કેવળ હોવાથી નહીં, પણ significant હોવાથી જ એ આ કરી શકે, એને વિશે કહી શકાય એવું હોવાથી જ એ આમ કહી શકે. સંક્ષેપમાં કહીએ તો મનુષ્ય જગત વિશે બોલી શકે છે કારણ કે જગત એની સાથે બોલતું હોય છે.

બોલતો માનવી તે વિચારતો માનવી છે. વિચારની વ્યાખ્યા બાંધવી ખૂબ અઘરું કામ છે. દેકાર્તને 'I think'નો અર્થ પૂછ્યો ત્યારે એણે કહ્યું કે એ તો સ્વયંસ્પષ્ટ છે; એને વિશે કશી સમજૂતી આપવાની હોય નહિ. આમ છતાં આપણે વિચારને વર્તનનો એક પ્રકાર ગણી શકીએ જે પોતાને તથા પોતાના અર્થને પ્રકટ કરતું હોય છે. બુદ્ધિમત્તા તે ભાષા વાપરવાની અમુક પદ્ધતિ છે. ભાષા જ વિચારનો પુરાવો આપે છે. વિચાર ભાષા દ્વારા પ્રકટ નહિ થયો હોય એમ કહીએ તોય એ મૂગો છે એમ તો ન જ કહી શકાય. વિચારનારો માણસ silent monologue દ્વારા પોતાની સાથે સંક્રમણ કરતો હોય છે.

આપણે એમ તો નથી જ કહેવા ઇચ્છતા કે વિચાર કેવળ શબ્દાશ્રયી હોય છે; પણ બોલાતો શબ્દ એ વિચારને માટેની એક આવશ્યકતા છે ખરી. અલબત્ત, વિચાર્યા વિનાય આપણે બોલતા હોઈએ છીએ. પોપટો એવું કરતા જ હોય છે! મોટા ભાગની આપણી રોજ–બ–રોજની વાતચીત લાગણીની પ્રતિક્રિયા અને યાંત્રિક પ્રતિભાવો પૂરતી જ પર્યાપ્ત રહે છે. આમ છતાં બોલ્યા વિના આપણે વિચારી શકતા નથી અને જે રીતે આપણે ભાષા વિચારીએ છીએ તે આપણી વિચારવાની રીતનું દ્યોતક બની રહે છે અને એ આપણી બુદ્ધિમત્તાની માત્રાનું પરિચાયક પણ નીવડે છે.

વિચારની manipulation of representation એવી વ્યાખ્યા બાંધીએ ને representation અને presence વચ્ચેનો ભેદ સમજીએ તો ભાષાનો આશ્રય શા માટે લેવો પડે છે તે સમજાઈ જશે. આપણી prethinking

અવસ્થામાં જગત વિદ્યમાન તો હોય જ છે – જેમ પ્રયત્ન માટે પરિવેશ વિદ્યમાન હોય છે તેમ. આપણે જગતમાં પૂરેપૂરા નિમજ્જિત હોઇએ છીએ. આપણો એની સાથેનો સમ્બન્ધ immediate integrationનો હોય છે; જેમ નાનું બાળક સ્તન્યપાનમાં જ મગ્ન હોય છે તેમ. આ કક્ષાએ સ્વાયત્ત એવી બે વસ્તુઓ વચ્ચેનો એ વિનિમય હોતો નથી. આ બે વચ્ચે વિચ્છેદ થાય ત્યારે સ્વતન્ત્રપણે વિચારથી શરૂઆત થાય. પ્રાણીઓની બાબતમાં આ વિચ્છેદ કદી થતો નથી. રિલ્કેની કવિતામાં એવો અવિચ્છિન્ન સમ્બન્ધ નિરૂપાયો છે. આ વિચ્છેદને કારણે જ જાણે આપણે સ્વર્ગમાંથી હદપાર થયા છીએ. તેથી જુદા પડીને આપણે આપણને 'હું' કહેતા થઈએ છીએ. આમ cogito તે ergo cogito બને છે. જગત વિશે સભાન બનવું એટલે પોતાને વિશે પણ એક distinct pole of represence તરીકે સભાન બનવું. વિચારવા માટે જગત સાથેની આટલી દૂરતા જરૂરી થઈ પડે છે. Representationમાંના Reથી એ સૂચવાય છે, આ પછીથી આપણે એમ માનતા થઈ જઈએ છીએ કે જગત એ મારો ખ્યાલ છે.

કેવળ જીવવામાંથી વિચારવાની સ્થિતિમાં થતી આ સંક્રાન્તિ શી રીતે શક્ય બને છે? એ ભાષા વડે જ શક્ય બને છે. સંકેત અને સંકેતિત વચ્ચેનું જરૂરી અન્તર ભાષા જ ઊભું કરી આપે છે. ભાષાની દરમ્યાનગીરીને કારણે જ એવી ભૂમિ રચાય છે જેમાં વિચાર વિહરી શકે. આમ છતાં, આ દરમ્યાનગીરી એવી છે જે એકી સાથે તોડે છે અને જોડે છે. મારી અને જગતની વચ્ચે ભાષા ખાઈ ખોદે છે, તો એના પર થઈને જવાનો સેતુ પણ એ જ રચી આપે છે. વસ્તુની અને મારી વચ્ચે શબ્દ આવીને ઊભો રહે છે. પણ શબ્દ વસ્તુની સાચી ઉપસ્થિતિને પાછી વાળતો નથી. એ હવે અર્થપૂર્ણ બની રહી હોય છે.

ભાષા વિચારોને જગાડતી હોય છે તેની જ સાથે વિચારને તર્કસંગત રહેવાની આવશ્યકતા પણ એ ચીંધી બતાવે છે. કેવળ આકસ્મિકતાથી અહીંતહીં ભ્રમણ કરવાને બદલે અર્થને logosનું સૂત્ર પકડીને શોધવો તે જરૂરી છે. દરેક ભાષામાં ન્યૂનતમ માત્રામાં પણ શું લૉજિક નથી રહ્યું હોતું? સંકેતોનો રેખાયિત અનુક્રમ પણ વિચાર ઉપર એક વ્યવસ્થાનું આરોપણ કરે છે. એથી નિરર્થકતા અને વિરોધી અર્થને પણ બહાર રાખવામાં આવે છે. રોજ-બ-રોજની ભાષા ભારે છેતરામણી હોય, એમ છતાં એ બુદ્ધિસંગત

બનવાનું જ તાકતી હોય છે. વિચારને એ શિસ્ત નીચે મૂકવામાં કદી નિષ્ફળ જતી નથી.

વિચારને ભાષા શક્ય બનાવે છે તો સ્વ વિશેની ચેતનાને પણ એ શક્ય બનાવે છે. સાર્ત્ર કહે છે તેમ શૂન્યની આછી ઝાંય ખડી કરીને આ શક્ય બનાવે છે. એ ઝાંય મને મારાથી જુદો પાડે છે. રાંબોએ કહ્યું હતું : "The 'I' is another." એનો અર્થ એ નથી કે હું મારા પરનો બધો કાબૂ ખોઇ બેસું છું; કે હું મને જ સાવ અજાણ્યો લાગવા માંડું છું. ના, બને છે તો એથી સાવ ઊલટું જ : હું મારે વિશે સભાન બનું છું, મારે માટે સાર્વત્રિકતા શક્ય બને છે. હું જગતમાં લુપ્ત થઈ ગયો હતો, અને બોલતાંની સાથે જ હું જે છું તે બની જાઉં છું. My speech commits me. હું જે કહું છું તે છું. દરેક સાચો શબ્દ તે word of honour છે. મારી ભાષા મને મારી આગળ પ્રકટ કરે છે, જેમ એ મને બીજા આગળ પ્રકટ કરે છે. બીજા જોડે વ્યવહાર વિનિમય કરતાં હું પોતે વ્યવહાર વિનિમયને યોગ્ય બનું છું.

ભાષા જે સાર્વત્રિકતા મને અર્પે છે તે ineffable singularની multiplicity અને transcendental egoની formed identity આ બે વચ્ચે અવસ્થિત હોય છે. પણ જો ભાષા એ રીતે મને રચતી હોય, commit કરતી હોય તો એનું કારણ એ છે કે હું જે હોવો જોઈએ તે હોતો નથી. મારે જે થવું ઘટે તે હમેશાં થવાનું રહે છે અને મારે જે થવું ઘટે તે હમેશાં હું બની શકતો નથી. હું કશાં સાથે મને તદ્રૂપ ગણતો નથી એમાં જ મારી identity રહેલી છે. એ બધા વ્યવહારથી પર એવી identity છે. પણ મારો અન્ય સાથેનો વ્યવહાર જ મને એની જાણ કરે છે કારણ કે મારો આ વ્યવહાર જ આત્મચેતનાના આ સ્વને પ્રકટ કરે છે જે હું છું અને છતાં નથી. આમ ભાષા બન્ને રીતે જરૂરી છે; એથી ચેતનાનો power of representationને રૂપે તથા self-consciousnessનો પોતાને નકારીને affirm કરનાર શક્તિ તરીકે ઉદય થાય છે. આથી જ તો માનવી હમેશાં ભાષામાં ગળાબૂડ ડૂબેલો રહે છે. એવા ઘણા માણસો હોય છે જેમનો ભાષા ઉપર પૂરો કાબૂ હોતો નથી; આમ છતાં એ માણસો તો હોય જ છે. મૂર્ખ તે પણ મૂર્ખ એવો માણસ છે, normal animal નથી. એની મૂર્ખાઈ દ્વારા પણ એના માણસ હોવાપણાને એ પ્રકટ કરતો જાય છે. કારણ કે એ બોલતો તો હોય જ છે. એનો બીજાથી જે ભેદ છે તે એની

બુદ્ધિમત્તાની ઓછી માત્રાને કારણે છે. આ તફાવતને આપણે માનવીની ભાષાનો વિનિયોગ કરવાની રીતને આધારે માપી શકીએ. વિચારને ભાષામાં મૂકવાની અશક્તિ કે બીજાએ ભાષા દ્વારા પ્રકટ કરેલા વિચારને સમજવાની અશક્તિ એ એક બૌદ્ધિક ઊણપ છે. આ માનસિક રુગ્ણતાને પરિણામે fundamental symbolic relations અસ્તવ્યસ્ત થઈ જાય છે. શબ્દને પછી સંકેત રૂપે નથી વાપરવામાં આવતો, કે કોઈ પદાર્થની અવેજીમાં નથી વાપરવામાં આવતો, પદાર્થ અને એને જોનાર વચ્ચેના કશાંક તરીકે નથી જોવામાં આવતો. આવા કિસ્સાઓમાં level of representationમાંથી ફરી level of presence તરફ થતી પીછેહઠ જોવામાં આવે છે. રોગીનાં બીજાં લક્ષણો એ હકીકતનું સમર્થન કરે છે કે હવે એ જગતથી સહેજ દૂર સરી જઈને એને વિશે વિચારી શકે તે શક્ય નથી રહ્યું. એનું વર્તન કેવળ emotional attitudes પૂરતું જ મર્યાદિત રહે છે. જે તાત્કાલિક નજર સામે છે તેનાથી પોતાને નોખા પાડવાની આ અશક્તિ તે Goldsteinના શબ્દોમાં કહીએ તો 'the loss of categorical attitude' છે.

જેની બુદ્ધિ આવી ક્ષીણ થઈ ગઈ હોય તે ભાષાનો normal કહી શકાય એવો ઉપયોગ નહિ કરી શકે. અહીં ભાષામાં આવતા 'આથી', 'તે કારણે', 'આમ હોવાથી' જેવા syntactical morphemes જે ભાગ ભજવે છે તેનો અભ્યાસ કરવો જોઈએ. કારણ કે આ બધા શબ્દો ભાષાવ્યવહારમાં રહેલા logical procedureને ચીંધે છે. આવી માનસિક રુગ્ણતાવાળા આ જાતના શબ્દો વાપરતા નથી, કારણ કે એમની ભાષા લોજિકની ભાષાની જેમ નિયમિત હોતી નથી. Goldstein માંદગીની અસરને શબ્દોને આધારે તપાસે છે, પદને આધારે નહીં; એના અર્થને આધારે તપાસે છે, એમની વચ્ચેના સંબન્ધોને આધારે નહીં. શબ્દ એનું સંકેત તરીકેનું કાર્ય ખોઈ બેસે છે ને તરત જ શબ્દનાં બીજાં બે લક્ષણો તરત જ અગ્રભૂમિમાં આવી જાય છે. ભાષા automatic response માત્ર બની રહે છે; એમાંથી બધા જ અર્થને બાકાત રાખવામાં આવ્યા હોય છે. આવા સંજોગોમાં ભાષા સમૃદ્ધ લાગે, પણ આ માંદગી પહેલાંની સમૃદ્ધિ એમાં આવી શકે નહીં. હવે એ આત્મા વિનાની ભાષા બની રહે છે, એમાં સ્વયમ્ભુતા અને ઉત્પાદકતા રહ્યાં હોતાં નથી.

બીજું આવું લક્ષણ તે પદાર્થને વિશેષ નામની જેમ વળગી રહેનારો 'individual word'. એ એવો તો પદાર્થને વળગી રહે છે કે એ જાણે એનો

એક અંશ જ બની રહે છે. આવા સંજોગોમાં શબ્દ કશાં generalization કે formalization વિના પદાર્થનાં એવાં પાસાંને રજૂ કરે છે જે તરત જ જોવામાં આવતાં હોય છે ને જેને વિશે concrete attitude રાખી શકાતી હોય છે. કોઈ રોગીને રંગનાં નામનું વિસ્મરણ થયું હોય, જે પદાર્થથી નોખા એવા રંગોનાં નામ બતાવી શકે નહીં કે રંગીન પદાર્થોને અમુક વ્યવસ્થિત રીતે ગોઠવી શકે નહીં તે એમ કહી શકે 'This is blood red or sky blue.' બીજો જે ચપ્પુનું નામ દઈ શકતો નહિ હોય તે 'This is an apple-peeler' એમ કહી શકે. આ બધા ભાષા પ્રયોગો પદાર્થના શક્ય ઉપયોગને કે એના તત્ક્ષણ પ્રત્યક્ષ થતા લક્ષણને ચીંધી બતાવતા હોય છે.

પણ આ બધાંનું તાત્પર્ય શું? આ રોગીઓ અણજાણપણે કવિના જેવો વ્યવહાર કરે છે એમ આપણે કહીશું? કારણ કે કવિઓ ભાષાના ઉદ્ગમસ્થાન સુધી પહોંચે છે, જેમાંથી બધાં રૂપકોનો પ્રાદુર્ભાવ થતો હોય છે. ભાષાની ઉપસ્થિતિમાં કવિઓ જાણી કરીને શિશુની જેમ વર્તે છે, પણ Goldsteinને મન aphasiaનું મહત્ત્વ એ છે કે આ રોગ એ પ્રકારની ભાષા પરત્વેની primitive attitude તરફનાં regressionને કે અમુક પ્રકારના linguistic infantilismને ચીંધે છે. ઉમરલાયક માણસે ઉમરલાયક માણસની જેમ વર્તવું જોઈએ એવી અપેક્ષા રહે છે, માટે એમ નથી બનતું ત્યારે આપણે એને clinical symptom કહીએ છીએ. પણ બાળકો એવી રીતે વર્તે તો આપણે એવું કહીશું નહિ. બાળકો બાળકોની જેમ વર્તવાનું શી રીતે ટાળી શકે? અહીં મહત્ત્વનો મુદ્દો તે regressionનો – પ્રત્યાવર્તનનો છે. જે વ્યક્તિ પોતાને માટે ઊભા કરેલા અર્થના tensionsના પર કાબૂ મેળવવા માગતો નથી, એને બદલે કશોક સીધો ઉકેલ શોધી લે છે, સમસ્યાઓનો સામનો કરવા ઇચ્છતો નથી તે આવાં પ્રત્યાવર્તનનો આશરો લેતો દેખાય છે. આમ આ regression તે એક જાતની હારનો સ્વીકાર છે. આમ કોઈ બાળપણ તરફ પાછું ફરે તો તે નવા પ્રકારનું બાળપણ નથી હોતું, બાળપણનું એક પ્રકારનું ઠઠ્ઠાચિત્ર જ હોય છે.

કવિઓ અને સન્તો જ કદાચ બાળપણમાં જે કાંઈ authentic રહ્યું છે તેને શોધી લાવી શકે છે. પણ આ એઓ બાળક બનીને કરતા નથી, મોટા માણસની જેમ જ કરે છે. Aphasiaના રોગીની અને બાળકની ભાષામાં રહેલા સરખાપણાંથી આપણે છેતરાઈ જવાનું નથી. એ બે વચ્ચે એક

મૂળગામી ભેદ રહેલો છે. બાળકો તો આ રોગીઓ જે ખોઈ બેઠા છે તે પામવાની દિશામાં આગળ વધી રહ્યા હોય છે. એ છે representation અને logical thoughtને જન્મ આપતી categorical attitude. બાળકોની ભાષામાં કેટલી સાહજિકતા અને શોધકતા રહ્યાં હોય છે તે Goldstein ચીંધી બતાવે છે. ભાષાના વ્યવહારમાં એ જે અણઘડપણું બતાવે છે તે એની પાસેની સમૃદ્ધિના અતિરેકને કારણે તથા એની અધીરાઈભરી મહત્ત્વાકાંક્ષાને કારણે હોય છે. બાળકને ઘણું બધું કહેવાનું હોય છે, એ જગતની ખૂબ નજીક હોય છે. પણ એ શી રીતે કહેવું. તેની એને ખબર હોતી નથી. વળી આપણે એ પણ ભૂલવાનું નથી કે મોટેરાંઓ પાસેથી જ સૌપ્રથમ બાળક ભાષાને પ્રાપ્ત કરતું હોય છે. એ જ રીતે કવિ (જે મોટેરામાંનો એક છે) જ બાળપણની ભાષાના સત્યને ફરીથી આપણને સંપડાવી આપે છે. Goldstein ભાષાના આ પ્રાથમિક સ્વરૂપને જ individual word કહે છે – એવો શબ્દ જે પદાર્થને ઘનિષ્ટ રીતે વળગીને રહ્યો હોય છે; જે એ પદાર્થને વર્ણવે પણ છે અને જાણે રચી પણ આપે છે; એને એક યાદચ્છિક સંકેત રૂપે માત્ર રજૂ કરતો નથી. આથી જ તો metaphors વિશે કહેવાયું છે: "Metaphors are the things that reanimate this original power of words. They are the veritable fountains of youth from which language derives a new vigour." Aphasia રોગીના પ્રયોજેલા metaphors આ અર્થમાં કવિના પ્રયોજેલા metaphors જેવા નથી હોતા. અલબત્ત, જે પાગલ છે તે આપણે જેટલા પાગલ એમને ગણતા હોઈએ તેટલા પાગલ નથી હોતા એમ કોઈને કહેવું હોય તો વાત જુદી છે. કારણ કે આમેય તે પ્રતિભા અને ઉન્માદને ઝાઝું છેટું નથી એમ તો કહેવાતું જ હોય છે. આમ છતાં Aphasiaના રોગીના metaphors તે metaphors by default જ હોય છે, પ્રાચુર્યનાં પરિણામ રૂપ એ હોતાં નથી. એવા metaphor એ પુરવાર કરે છે કે એને વાપરનારને ભાષાની શક્તિ પર કાબૂ હોતો નથી. એમાંથી જે કાંઈ નીપજી આવે છે તે આકસ્મિક છે, એ કાંઈ બુદ્ધિમત્તાનું પરિણામ હોતું નથી.

આમ aphasiaમાં જગત સાથેના બધા સમ્બન્ધો અસ્તવ્યસ્ત થઈ જતા હોય છે. આથી એક જ વસ્તુ પુરવાર થાય છે કે બુદ્ધિ અને ભાષા, વિચાર અને ભાષા – આ બંને વચ્ચે complete અને total solidarity હોય છે. પણ રૂઢ શૈલીનું મનોવિજ્ઞાન આ બેમાં પ્રથમ કોણ તેનો પ્રશ્ન ઉઠાવ્યા કરે છે.

૯ એતદ્ ડિસેમ્બર ૭૪

આ એક કૃતક સમસ્યા છે એમ આપણે કહીશું ? કદાચ એમ કહેવાનું રહે. આમ છતાં આ સમસ્યા ઊભી કરવાનું કારણ આપણે જાણીએ જ છીએ. એનું મૂળ language અને speech વચ્ચેના ભેદમાં શોધી શકાય. જેને આપણે common language કહીએ છીએ તે individual intelligenceની પહેલાં અસ્તિત્વ ધરાવતી જ હોય છે. બાળકની સમક્ષ ભાષા હોય જ છે, જે પછીથી એ વ્યવસ્થિત રીતે શીખી લે છે. એ જ રીતે વિદ્યાર્થીની આગળ પરદેશી ભાષા હોય છે જેને એ શીખી લેતો હોય છે. આમ દરેક ભાષા બોલનાર માટે એની એ ભાષાની જાણકારી તે એની સંસ્કૃતિએ એના હાથમાં મૂકેલું સાધન છે જેથી કરીને એ પોતાના વિચારોને પ્રકટ કરી શકે. ભાષાનું આ પાસું ભાષા અને વિચાર વચ્ચેના ભેદને વાજબી ઠરાવે છે અને એ બેમાં પહેલું કોણ તે પ્રશ્નના ઉત્તર માટેની ભૂમિકા પ્રસ્તુત કરે છે. એનો જવાબ કદાચ એ છે કે ભાષા પ્રથમથી અસ્તિત્વમાં હોવાને કારણે, કાળગત પ્રાથમિકતાનો દાવો કરી શકે. તો બીજી રીતે જોઈએ તો intelligence એક જાતની transcendental priority ધરાવે છે, જો ભાષાને આપણે એક ઓજારને રૂપે જોતા હોઈએ તો ઓજાર અને એને વાપરનાર વચ્ચે રહેલા સ્તરભેદને આપણે વિસારે પાડવો ન જોઈએ. Intelligenceને પછી ભાષા-બાહ્ય ગણવાનું રહે. પણ આવું અર્થઘટન વધારે પડતું સરળ લેખાય. બોલનારો માનવી તે બનાવનારો માનવી નથી. (Homo loquens તે Homo Faber નથી.) ભાષાને ગમે તે પ્રકારના ઓજાર જોડે એકરૂપ ગણી લઈ ન શકાય. આ મુદ્દાને ઝીણવટથી તપાસવાની જરૂર છે.

ભાષા એટલે જાણે ઓજારનો વિનિયોગ કરવાની શક્તિ એવું આપણે માનવા લલચાઈ જઈએ છીએ. આપણે આગળ કહી ગયા તેમ ભાષા જગત અને 'હું'ની વચ્ચે દરમિયાનગીરી કરનારું તત્ત્વ છે. એને પરિણામે જગત તે 'ન હું' જેવું લાગે છે, જેનું હું નામ પાડી શકું છું. ઓજાર મને દક્ષતા-પૂર્વકની પ્રવૃત્તિ કરવાને શક્તિમાન બનાવે છે; મારાથી દૂર એવા પદાર્થ પર મને કાબૂ મેળવી આપે છે. બર્ગસોંને મન બુદ્ધિમત્તાનું કાર્ય પદાર્થ પર ઓજારની મદદથી કાબૂ મેળવવાનું જ હતું. ભાષાને એ બુદ્ધિનું વિશિષ્ટ ઓજાર લેખે છે, પણ કદાચ વાસ્તવમાં ભાષા એ ઓજાર નથી, કાંઈ નહિ તો એ બીજા એના ઓજાર જેવું ઓજાર તો નથી જ. ભાષા પોતાની મેળે વિચારી શકે છે, જ્યારે કોઈ સામાન્ય ઓજાર જડ હોય છે, it signifies nothing, કોઈ એને વાપરતું હોય છે તેટલા વખત પૂરતું જ એ ઓજાર

હોય છે. આ અર્થમાં ભાષા logiciansને ગાંઠતી નથી અને એવી સમસ્યાઓ ઊભી કરે છે જેનો લોજિક પોતાની સાધનસામગ્રીથી જવાબ ખોળી કાઢી શકતું નથી. પણ સાથે સાથે આપણે કબૂલ રાખવું જોઈએ કે રોજ–બ–રોજના ભાષાના ઉપયોગમાં આપણે ભાષાને એક ઓજાર તરીકે જ વાપરતા હોઈએ છીએ; કારણ કે એમાં ભાષાને આપણે કશુંક કહેવા માટે વાપરતા હોઈએ છીએ. આથી એવું લાગશે કે ભાષા એ મારી અને જગતની વચ્ચે 'દરમ્યાનગીરી કરનારું તત્ત્વ જ માત્ર નથી, જે બીજાની ને મારી વચ્ચે પણ દરમ્યાનગીરી કરે છે. ભાષાના આ ઉપયોગને આપણે normal use કહેતા હોઈએ છીએ. જે લોકો ભાષાનો આવો normal use કરી શકતા નથી તેમને જ આપણે abnormal કહેતા હોઈએ છીએ. Goldstein કહે છે કે aphasiaના દર્દીઓને બીજામાં રસ હોતો નથી; એઓ પોતાનામાં સમાહિત એવા એક બંધ વિશ્વમાં રહેતા હોય છે. ભાષાનો દુરુપયોગ કરવો અને બીજાઓ વિશે અજાણ રહેવું એ આખરે એક જ વસ્તુ છે. આથી ભાષા અંગેની મુશ્કેલી તે total behaviourની મુશ્કેલીનું જ એક વિશિષ્ટ પાસું છે તે આથી સ્પષ્ટ થાય છે.

જેને આપણે normal form of communication કહીએ છીએ તેમાં પણ એક ભેદ પાડવા જેવો છે. હું જ્યારે કોઈને સમ્બોધીને કશું કહેતો હોઉં છું ત્યારે એને કશાક ખબર આપવા માટે, સંદેશો પહોંચાડવા માટે કે પછી હું જે કહી રહ્યો છું તેનો એને કેવળ સાક્ષી બનાવવા માટે એ કહેતો હોઉં. તોય જ્યારે હું કશુંક કહું છું ત્યારે મારા શબ્દો જે સત્યને signify કરે છે તેને હું કસોટીએ ચઢાવતો હોઉં છું. સાંભળનાર એને સમ્મતિ આપે એવી હું આશા રાખતો હોઉં છું, કે પછી એ પણ એની પોતાની રીતે એ સત્યને signify કરે એમ હું ઇચ્છતો હોઉં છું. આથી જ કાવ્ય એક રસકીય પદાર્થ તરીકે અસ્તિત્વમાં આવે છે તે એનો પાઠ થતો હોય ત્યારે, ચિત્રને કોઈ જોતું હોય છે ત્યારે જ એ રસકીય પદાર્થ બની રહે છે. હુસેર્લ કહે છે તેમ 'even scientific truth is established in its omni temporality only through the consensus of human minds.'

વિચાર રજૂ કરીએ ત્યારે એ પ્રમાણે કોઈ વર્તે એવી પણ ઇચ્છા રહી હોય છે, ત્યારે ભાષા માત્ર એક ઓજાર બની રહે છે. માનવી દેવોને એની

પ્રાર્થનાના બળે કરીને જ ડોલાવી શકે છે. બોલી નહીં શકનારા બાળક પાસે આંસુ અથવા ચીસ છે. આ રીતે જોતાં ભાષા ન બની રહે એવું કશું નથી; કારણ કે અહીં સંકેતનું કામ અમુક પ્રતિક્રિયા માત્ર જગાડવાનું છે, ત્યાં sign આમ તો માત્ર signed જેવી જ બની રહે છે. આદેશાત્મક ભાષાને આની જોડે સરખાવી શકાય. આવા દાખલાઓમાં શીખનારને વીગતે સમજૂતી આપી શકાય, પણ અહીં અમુક સમજાય તે મુદ્દો મુખ્ય નથી, એ સમજીને કશુંક કરે એ મહત્ત્વની વસ્તુ છે. બીજી રીતે કહીએ તો ભાષા ઓજાર તરીકે વપરાય છે ત્યારે એ બીજા માણસ પાસે કશુંક કરાવે છે – જેમ હળ વડે જમીન ખેડાય છે. મોટા ભાગના આપણા શબ્દોનો હેતુ automatic responce જગાડવાનો હોય છે. તે પણ નકારી શકાશે નહિ. એનું લક્ષ્ય એના પોતાનામાં રહ્યું હોતું નથી; પણ એ જે કાર્યને ગતિ આપે છે તેમાં રહ્યું હોય છે. આથી જ તો આપણી મુદ્રા જે અમુક કાર્યને કરવા પ્રેરે છે તે ભાષા જેટલી જ અસરકારક નીવડે છે.

આદેશ અને પ્રાર્થના કરતાં વધુ સૂક્ષ્મ રીતે પણ બીજાને કાર્યમાં પ્રવૃત્ત કરી શકાય છે. આવું બીજામાં અમુક લાગણીને જગાડીને કરી શકાય છે. અહીં પણ લાગણીઓ જગાડવાની અનેક રીત હોય છે. ભય પ્રહાર કરીને જગાડી શકાય, ધમકી આપીને પણ જગાડી શકાય. ભય જગાડવો હોય તો ધમકીના શબ્દો ડારી નાખે એવી રીતે બોલાવા જોઈએ. આવાં જો લાગણી જગાડવી હોય તો સામું માણસ એમ ઇચ્છતું હોય છે કે મારામાં પણ લાગણી વ્યકત કરવી જોઈએ. મારે માત્ર conceptual એવા અર્થને નહિ, emotional અર્થને પ્રકટ કરવાનો રહે છે. અહીં ભાષા કેવળ પદાર્થનું નામ પાડવાનું કામ કરતી નથી, એ મને પણ અભિવ્યક્ત કરે છે, અથવા વધારે ચોકસાઈપૂર્વક કહીએ તો ભાષા અહીં એવા સંકેતોની બનેલી છે જે આપણા બોલવા સાથે જતા હોય છે અને જે અર્થને દ્વિગુણિત કરે છે. Languageને speechથી જુદી પાડવાનું એક કારણ એ છે કે speechમાં હમેશાં prosodyનાં અમુક તત્ત્વો રહ્યાં હોય છે (accent, intonation વગેરે) જે બધાંને ભાષાના basic structure જોડે કશી લેવાદેવા હોતી નથી.

ભાષા વિશે દાર્શનિક વિચારણા કરનારાઓ પણ આ dualityની નોંધ લે છે. Frankena કહે છે : "The difference between what is expressed and revealed, on the one hand, and what is presen-

ted and asserted as secondary, conceptual, content, is not always noticed, but must be emphasized." આ રીતે એ ભાષાના cognitive અને noncognitive પાસાંને જુદાં પાડે છે. આ non-cognitive પાસાંનો અભ્યાસ મેલિનોવ્સ્કીના behaviouristic સિદ્ધાન્તનું સમર્થન કરે. એની દૃષ્ટિએ 'Language in its primitive function and original form has an enchantically pragmatic character.' આમ, જો હું મારી વેદના કે વાસનાને પ્રકટ કરું તો તે એટલા માટે કે બીજાં મારી એ લાગણીનો પ્રતિભાવ પાડે.

આવા અભ્યાસમાં જે ખાસ રસપ્રદ થઈ પડે તે આવી behaviouristic વિચારસરણીનું સમર્થન નહીં પણ communicationના mode વચ્ચેના પાયાના ભેદનો થતો આવિષ્કાર. જો હું એવી આશા રાખતો હોઉં કે બીજાઓ મારી લાગણીઓનો પ્રતિભાવ પાડશે તો તે એટલા માટે કે હું જે સંકેતો દ્વારા મારી લાગણીઓને અભિવ્યક્ત કરું છું તેને એ લોકો સમજી લેશે. આ જાતની સમજણ emotional contactના સ્તર પર, primary level of intersubjectivity પર, કામ કરતી હોય છે.

આ primary force તે primordial form છે 'એમ પણ કહેવાની જરૂર છે ખરી? માનવીઓ વિચારવિનિમય કરે છે કારણ કે તેઓ સૌપ્રથમ લાગણીઓમાં સહભાગી હોય છે એવું કહેવાની જરૂર ખરી? શેલટે સૂક્ષ્મ રીતે પૃથક્કરણ કરીને બતાવ્યું છે તેમ sympathy એ સંકુલ અને સન્દિગ્ધ એવી ઘટના છે. એવી જ રીતે માનવી કશું બોલતો નથી હોતો ત્યારે એની લાગણી એના દૃષ્ટિપાતમાં કે એના હાવભાવમાં વાંચી લેવાતી હોય છે. આવી નિઃશબ્દતા – silence એવા બિન્દુએ પણ સમ્ભવે જે articulate speechને પણ ઉલ્લંઘીને રહ્યું હોય. બહુ જ ઓછા શબ્દોનો વિનિમય કરવા છતાં બે મિત્રો એકબીજાને સારી રીતે સમજી શકતા હોય છે. જગત અને માનવી વચ્ચેના વ્યવહારમાં પણ કંઈક આવું જ બનતું હોય છે. જે ભાષા સુધી પહોંચતું નથી અને જે ભાષાને વટાવીને રહ્યું હોય છે તેનો વિચાર કરવો હોય તો શરૂઆત તો ભાષાથી જ કરવી પડે છે. સ્થૂળમાં સ્થૂળ સ્વરૂપની લાગણી પણ બોલી જવાય છે, બહુ જ eloquent silence પણ આખરે તૂટતું હોય છે. ભાષાનો આશ્રય લેવાનો રહે છે એ એક સૂચક ઘટના છે. ભાષા માનવીના વિચારવાના

વ્યવસાયનો પુરાવો આપે છે. એથી માનવીની બુદ્ધિમત્તાનો પણ પુરાવો મળે છે. પણ મિલિનોવ્સ્કી આવા પુરાવાને નકારી કાઢતાં કહે છે: "To regard language as a means for the embodiment or expression of thought is to take a one sided view of one of its most derivative and specialized function. પણ જે ચઢિયાતું કાર્ય છે તેને નીચલી કક્ષાના કાર્યથી ઘણી વાર સમજવવું પડે છે. Speechને આપણે talk અને chatterથી સમજાવીએ છીએ. શબ્દની ભાષાને હાવભાવની ભાષાથી સમજાવીએ છીએ. જેવો માણસ બોલવા માંડે કે તરત જ એ માત્ર emotional contactને છોડી દે છે અને જ્ઞાનને અપીલ કરે છે. અમુક શબ્દોની પાછળ ભાવ ને લાગણીઓનો ગમે તેટલો આવેગ રહ્યો હોય, એમનામાં પણ conceptual content તો હોય જ છે. Frankenaએ આ નોંધ્યું જ છે. Cognitive અને noncognitive formનો વિવેક કરવાનું આપણે ધારીએ તેવું સહેલું નથી. "Emotional significance is non-cognitive in itself, but we must admit that it is cognitively formed." 'હું તને ચાહું છું' જેવું વાક્ય લઈએ તો એને આપણે proposition નહિ કહેતાં votitional expression કહીશું? એમાં પ્રેમીની ઇચ્છા પ્રેયસીના હૃદયમાં ઉષ્મા જગાડવાની છે એમ કહીશું? 'હું તને ચાહું છું' કહેનારને કશાક પ્રતિભાવની અપેક્ષા છે એની ના નહિ, પણ તે એ જે કહે છે તેની સમજણની પણ અપેક્ષા રાખે છે, કેવળ લાગણીની નહિ. પોતે પ્રેમમાં છે એમ કહેવાથી પ્રેમની ઘોષણા થઈ જાય છે એવું નથી, પ્રેમનું નામ પાડીને એને એ પ્રકટ કરવા પણ ઇચ્છે છે. 'ચાર્ટરહાઉસ ઓવ પર્મા' નામની સ્ટેન્ધાલની નવલકથામાં કાઉન્ટ મોસ્કા સાન્સેવેરિના અને પ્રિન્સ વચ્ચેના ચાલી રહેલા flirtationને વિષાદપૂર્વક જોયા કરે છે. પોતે સાન્સે વેરિનાને ચાહે છે. આથી એ મનમાં ને મનમાં બોલે છે, "If the word 'love' comes to be uttered between them, I am lost." આમ એ શબ્દની સાચી શક્તિ જાણે છે. બે જણ વચ્ચેની અર્ધસંપ્રજ્ઞાતપણે અનુભવાતી લાગણીને નામ પાડીને ઓળખાવવી એટલે એક પ્રક્રિયાને ચૈતન્યના સ્તર પર લાવીને વેગીલી બનાવવી. કશાકને નામ આપવાથી આખું એક નવું વિશ્વ જ પ્રકટ કરી દેવા જેવું થાય છે. પછીથી કાર્ય, શબ્દો અને વસ્તુઓ જુદાં જ પાસાં ધારણ કરે છે. પરદેશી શાસન નીચે કચડાતી પ્રજા 'સ્વતંત્રતા' શબ્દ બોલે છે ત્યારે પણ એવું જ બને છે. માણસો લાગણીથી નહિ, વિભાવનાઓથી દોરવાતા હોય છે. (અપૂર્ણ)

૧૩ એતદ્ ડિસેમ્બર ૭૯

આધુનિક માનવીય સન્દર્ભ અને હન્ના આરેન્ડ્ટ

શિરીષ પંચાલ

પરંપરાગત કથાસાહિત્ય સામે એક આક્ષેપ મૂકવામાં આવે છે કે તેણે મનોવિજ્ઞાન, સમાજશાસ્ત્ર, ઇતિહાસ જેવી વિદ્યાશાખાઓનો વધારે આશ્રય લીધો, એને પરિણામે વાર્તામાં આવતાં પાત્રો પછી તો આર્થિક, સામાજિક, મનોવૈજ્ઞાનિક સમસ્યાઓની નીપજ બની ગયાં. ઝોલા જેવા નિસર્ગવાદી નવલકથાકારોની બાબતમાં ખાસ કરીને આમ બન્યું. આની પ્રતિક્રિયા પણ થઈ. આમ છતાં મૂળ પ્રશ્ન તો રહે છે જ કે સાહિત્ય આ અને આવી વિદ્યાશાખાઓનો આશ્રય લે એ ઇષ્ટ કે અનિષ્ટ? આપણે બીજી રીતે પ્રશ્નને વિચારીએ. આપણને જણાવવામાં આવ્યું છે કે સાહિત્યકૃતિ સ્વયંસંપૂર્ણ, અખિલ છે. સાહિત્યકૃતિને મૂલવવા માટે તેનાં ઘટક તત્ત્વોની ઓળખ, એ ઘટક તત્ત્વો વચ્ચેની સંવાદિતા અને કૃતિના કેન્દ્ર સાથે તેમનો સમ્બન્ધ તપાસવો જરૂરી છે. પણ ઘણી વખત અહીં આગળ અટકી જવામાં આવે છે. કૃતિની સામગ્રી તરીકે આવતા જગતની વાત આપણે ઝાઝી કરતા નથી. કારણ કે સાહિત્ય વાસ્તવિકતાનું રૂપાન્તર કરી નાખે છે એવી આપણી અચલ માન્યતા છે. રૂપાન્તરની વાત ખોટી નથી. ભરત અને ઍરિસ્ટોટલથી માંડીને ઘણા બધા વિવેચકોએ આ રૂપાન્તરની વાત તો કરી જ છે. પણ આપણને જે રસ પડે છે તે રૂપાન્તરની પ્રક્રિયામાં. સર્જક આપણી વાસ્તવિકતાનું રૂપાન્તર કેવી રીતે કરે છે એ જો મારે તપાસવું હોય તો પેલી મૂળભુત વાસ્તવિકતા કઈ હતી તેની જાણ મને હોવી જરૂરી છે. આ પ્રશ્ન કાવ્યવિવેચનમાં જેટલો મૂઝવતો નથી તેટલો નાટક અને કથાસાહિત્યની ચર્ચામાં આપણને મૂઝવે છે. આપણે જ્યારે પશ્ચિમની કૃતિઓ વાંચીએ છીએ ત્યારે ધારો કે એ કૃતિના સમયની સમગ્ર પરિસ્થિતિથી અનભિજ્ઞ હોઈએ તો

કૃતિના આસ્વાદમાં વિઘ્ન ઊભું થશે ખરું ? બીજી રીતે આપણે હજુ પૂછીએ : હું કામૂની 'ધ પ્લેગ' વાંચું ત્યારે કે આયોનેસ્કોનું 'ધ રાઈનોસરોસ' વાંચું ત્યારે જર્મનીએ ફ્રાન્સ અને યુરોપના બીજા દેશો ઉપર કરેલાં આક્રમણોને ધ્યાનમાં રાખું તો રસપ્રતીતિમાં વિઘ્ન ઊભું થશે કે એથી ઊલટ કૃતિનો આસ્વાદ હું વધુ સારી રીતે લઈ શકીશ ? 'ઓલ માય સન્સ' વાંચવા માટે બીજા વિશ્વયુદ્ધ વખતે અમેરિકન મૂડીવાદને સમજવો કે 'ધ રીસ્પેક્ટેબલ પ્રોસ્ટિટ્યુટ' વાંચવા માટે અમેરિકાની રંગભેદની નીતિને ધ્યાનમાં લેવી અનિવાર્ય લેખાય ? કથાસાહિત્ય અને નાટક માયમેટિક ફૉર્મ હોઈ ત્યાં આ પ્રશ્ન વધારે મહત્ત્વનો બને છે. કૃતિલક્ષી ચર્ચામાં ધારો કે આની ઉપેક્ષા કરીએ પણ સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખતી-વાંચતી-સમજતી વખતે આની ઉપેક્ષા કરવી પરવડે નહીં.

આપણે બહુ જૂના સમયની વાત ન કરીએ પણ જે સમયમાં આપણે જીવીએ છીએ એ સમયની વાસ્તવિકતાથી દૂર રહીને સાહિત્ય માણી શકીએ એ હવે શક્ય લાગતું નથી. કાફ્કાની 'ધ ટ્રાયલ' કે 'ધ કાસલ'ની ચર્ચા રૂપ-રચનાવાદી દૃષ્ટિએ ગમે તેટલી કરવામાં આવે (મોટા ભાગનાં વિવેચનો આ દૃષ્ટિએ કરવામાં આવ્યાં નથી, કૃતિમાં વ્યક્ત થતા માનવસંદર્ભની જ વિશેષ ચર્ચા થઈ છે) તોપણ એ ચર્ચા અધૂરી રહે છે. કાફ્કા જેવા સર્જક વાસ્તવિકતામાં રહેલી પ્રાસંગિકતાને ગાળી નાખે છે, પણ જ્યારે આપણે એ વાસ્તવિકતાને ઓળખીએ ત્યારે આપણને કાફ્કા વિશે વધારે માન થાય. એના જેવો સર્જક કૃતિ પાછળ રહેલી પ્રાસંગિકતાઓને પૂરેપૂરી ગાળી નાખે છે પણ એ પ્રાસંગિકતાઓને પૂરેપૂરી આત્મસાત્ કર્યા પછી. આજે આપણે જ્યારે યુરોપીય સાહિત્યના વાચન તરફ વળ્યા છીએ ત્યારે એ સાહિત્યને ઘડનારાં ઇતર પરિબળોની જાણકારી આવશ્યક બની રહે છે. આ જાણકારી મેળવવાની આડે આપણો રૂપરચનાવાદી અભિગમ આવતો હોય એવી છાપ સામાન્ય રીતે પડે, પણ વાસ્તવમાં રૂપરચનાવાદી વિવેચકો પણ આ પરિબળોની વાત કરતાં હોય છે.

આનો અર્થ એવો પણ નથી કે કોઈ સાહિત્યને માણતાં પહેલાં ત્યાંના સમાજની સ્થૂળ વિગતો શોધી કાઢવી. પણ આપણી શોધ માનવસન્દર્ભની છે. એ માનવની છબિને ઘડવામાં અથવા ભાંગવામાં જે જે પરિબળોએ ભાગ લીધો તે પરિબળોને શોધવાનાં છે. આવાં પરિબળોની જાણકારી ઉન્ના

આરેન્ડ્ટના 'ધ ઓરીજીન્સ ઓવ ટોટલીટરીઅનીઝમ' * પુસ્તકમાંથી મળી રહે છે. આ લેખિકાનું 'ધ હ્યુમન કન્ડીશન' પુસ્તક તો બહુચર્ચિત બન્યું જ હતું.

આજે આપણે ખુબ જ અનિર્ણીત અવસ્થામાંથી પસાર થઈ રહ્યા છીએ. આપણા ભવિષ્યનો આધાર બુદ્ધિને અગમ્ય એવાં રાજકીય પરિબળો ઉપર છે. એક બાજુએ સર્વશકિતશાળી બની બેઠેલો માનવી છે અને બીજી બાજુએ સાવ લાચાર, પંગુ બની બેઠેલો માનવી છે. બધી જ સંસ્કૃતિઓ ભાંગી પડવાની અણી ઉપર છે, જે દેશોમાં સંસ્કૃતિ ટકી રહી છે ત્યાંથી પણ બીજાઓને માર્ગદર્શન મળે એમ લાગતું નથી. ભારતીય સંસ્કૃતિ પાસેથી બહુ મોટી અપેક્ષાઓ રાખવામાં આવી હતી, પણ સ્વતંત્ર ભારતમાં જેટલી ઝડપથી મૂલ્યહ્રાસ થયો તેનો કોઈ જોટો નથી. આપણા ઇતિહાસકારે આ સમસ્યા પણ વિચારવાની રહે છે.

વીસમી સદીએ તો જીવતાં જીવત જ નરકની ઝાંખી કરાવી આપી – મરણનાં કારખાનાં રાતોરાત ઊભાં કરી આપ્યાં. પીટર વેઇટ્ઝનું 'ઇનવેસ્ટીગેશન', સીંગરની નવલકથા 'ધ સ્લેવ' – 'એનીમી' નાટક વાંચીએ, એથી ઊતરતી કક્ષાની દસ્તાવેજી કૃતિઓ 'એકસોડસ', 'મિલા–૧૮' વાંચીએ અને આપણે ભયથી છળી મરીએ. સરમુખત્યારશાહી, અમલદારશાહી, તાનાશાહી, એકહથ્થુવાદ – જે નામ આપવું હોય તે આપી શકાય છે પણ આ બધાએ ભેગાં થઈને જ માનવતાનું સત્યાનાશ વાળ્યું. સાથે સાથે આપણને અસદ્‌ની એક ઝાંખી કરાવી. વાલ્મીકિ, વ્યાસ, શેઇક્સ્પિયરે પણ અસદ્‌ની ઝાંખી તો કરાવી હતી પણ વીસમી સદીમાં ફાલેલા અનિષ્ટને આલેખવા માટે કદાચ આપણી બધી જ શક્તિઓ, પ્રતિભાઓ સુધ્ધાં ઓછી પડે. વીસમી સદીમાં જે અસદ્ વ્યાપ્યું તેનાથી એટલો ફાયદો તો થયો કે આપણે અસદ્‌નું સાચું, પૂરેપૂરું સ્વરૂપ પારખી શક્યા. કેટલાક આ વિભીષિકામાંથી બચવા માટે ભૂતકાળમાં શરણ શોધે અથવા સુંદર ભાવિની કલ્પનાઓ કરવા માંડે. પણ આ આત્મવંચના છે. વર્તમાનની ક્ષણ ગમે તેવી વરવી હોય તોય તેને ઓળખવી આપણી નૈતિક ફરજ બની જાય છે. જે આ ઓળખવાનો પ્રયત્ન નથી કરતો તે માનવદ્રોહી છે.

---

* મેરીડન બૂક, વર્લ્ડ પબ્લીશીંગ, ન્યૂયોર્ક. પ્રથમ આવૃત્તિ ૧૯૫૮, બારમી આવૃત્તિ ૧૯૭૨.

હન્ના આરેન્ડના પુસ્તકને સામાન્ય રીતે તો રાજકારણના પુસ્તક તરીકે ઘટાવી શકાય, પણ અહીં જૂના જમાનાના ફિલસૂફની જેમ ઇતિહાસ, અર્થ-શાસ્ત્ર, સંસ્કૃતિ, રાજકારણ, સાહિત્ય – બધાને આવરી લઈને આખું પુસ્તક લખવામાં આવ્યું છે. રાજકારણને લગતાં પુસ્તકોનાં ભયસ્થાનો હોય છે, સનસનાટી મચાવવાના ઉદ્દેશથી ઢગલાબંધ પુસ્તકો આ ક્ષેત્રે લખાતાં હોય છે. પણ અહીં આરેન્ડ્ટ આપણા આવડા મોટા જગતમાં સાવ લઘુમતી ધરાવતી યહૂદીઓની સમસ્યાની ભીતર લઈ જાય છે. રોમન સામ્રાજ્યના સમયથી હડધૂત થતી આવેલી આ પ્રજા સામે વીસમી સદીમાં સાર્વત્રિક વિરોધનો વા ફુંકાયો. આ વિરોધનાં કારણોની છણાવટ કરતાં એક કારણ એ ધરવામાં આવ્યું છે કે જે સંપત્તિ પાછળ પ્રયોજન હોય તે સંપત્તિ સહ્ય બને પણ પ્રયોજનહીન સંપત્તિ અસહ્ય બને છે. સત્તાનું પણ પ્રયોજન હોવું જોઈએ. સમાજ શોષણ અને જુલમને સહી લે છે પણ સત્તાહીન સંપત્તિ માનવને વિખૂટા પાડે, શોષિત અને શોષણકાર વચ્ચે પણ સંબંધ ન રહે. યહૂદીઓની સંપત્તિ ધીમે ધીમે પ્રયોજનહીન બની અને એમાંથી યહૂદીદ્વેષ જન્મ્યો.

આધુનિક યુગની સરસુખત્યારશાહીનો બચાવ કરતી વખતે ઘણી વખત પ્રાચીન અને મધ્યકાલીન યુગના જુલમી શાસકોનાં દૃષ્ટાન્તો ધરવામાં આવે છે. એમ તો આધુનિક રાજકારણમાં આચરવામાં આવતી કુટિલતાઓના બચાવમાં કોઈ કૌટિલ્યના અર્થશાસ્ત્રને પણ આગળ ધરી શકે. પણ જૂના જમાનામાં વિરોધીઓને ગભરાવવા માટે ભયનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો જ્યારે વીસમી સદીમાં સમૂહ પર રાજ કરવા માટે ભયનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. એક જમાનામાં આપણે માનતા હતા કે નાઝીઓ આ બાબતમાં બેનમૂન હતા, આજે આ દિશામાં રશિયનોને કોઈ મ્હાત કરી શકે એમ લાગતું નથી. જૂના જમાનાથી અપરાધો થતા આવ્યા છે એ દલીલ તો વીસમી સદીના અપરાધીને બહુ ગમી જાય છે કારણ કે એ રીતે પોતાની ઘણી જવાબદારી ઓછી થઈ જાય છે.

વીસમી સદીએ સમાનતાની વાત કરી પણ યહૂદીઓની બાબતમાં ઊંધું બન્યું, કેટલાકને વિશેષાધિકારો અપાયા અને કેટલાકના છિનવાઈ ગયા. આને પરિણામે યહૂદીઓમાં પણ વર્ગભેદ પડયા. યુરોપની પ્રજાને તો દેખીતી રીતે યહૂદીઓના અપાયેલા વિશેષાધિકારો ન જ ગમે, આમાંથી હન્ના આરેન્ડ્ટ

એક મહત્ત્વની ભૂમિકા પર જઈ ચઢે છે. આપણું રાજ્યતંત્ર કાનૂની સમાનતા ઉપર રચાયેલું છે. જ્યારે આપણો સમાજ વર્ગવ્યવસ્થાની અસમાનતા ઉપર રચાયેલો છે. આ બે વચ્ચેના સંઘર્ષને પરિણામે પ્રજાતંત્ર નિર્વીર્ય બનવા માંડે છે. ભારત જેવા દેશમાં પણ આવો સંઘર્ષ છે; અને રાજકારણીઓ અંગત સ્વાર્થ ખાતર આવા સંઘર્ષને ઉત્તરોત્તર વધુ ગાઢ બનાવતા જાય છે. એક પ્રજાને જ્યારે ખાતરી થાય કે તેમનાં જીવન બીજી પ્રજા ઉપર નિર્ભર છે ત્યારે શું પરિણામ આવે તેનો વિચાર કરી જુઓ. આનું એક અંતિમ પરિણામ એ આવે કે એક જ દેશમાં પ્રજાઓ જોવા મળે; એક પ્રજા સત્તાહીન અને બીજી પ્રજા સત્તાધારી. લોકશાહીની લિંકને આપેલી વ્યાખ્યામાં લોકો વડે ચાલતા રાજની વાત આવે છે. પણ વાસ્તવમાં રાજ અમલદારો જ કરતા હોય છે અને આપણને કયારેય એવો અનુભવ થતો નથી કે રાજ આપણે કરીએ છીએ. યુરોપમાં તો માત્ર યહૂદીઓ રાજ્યહીન હતા. એટલે રાજકારણનો કોઈ અનુભવ તેમને મળ્યો નહીં. સત્તા જ્યારે તેમને પક્ષે હતી, ત્યારે પણ તેનો ઉપયોગ પોતાની મહત્ત્વાકાંક્ષાઓ સંતોષવા કર્યો નહીં, જોકે એવી આકાંક્ષાઓ તેમણે સેવી પણ ન હતી. પણ પછી તો યહૂદીવિરોધ એક ફેશન બની. સેલિન જેવાએ વીસમી સદીમાં આક્ષેપ મૂકયો કે ઈ. સ. ૮૪૩ પછી થયેલાં યુરોપીય યુદ્ધો માટે યહૂદીઓ જવાબદાર હતા. ફ્રાન્સ અને જર્મનીને એકબીજાની સામે ઉશ્કેર્યા અને બંનેનું પતન આણ્યું. બીજા વિશ્વયુદ્ધની શરૂઆતમાં લખાયેલા આ નિબન્ધે યહૂદીઓની સામૂહિક કત્લેઆમ માટે રસ્તા મોકળા કરી આપ્યા.

આ તપાસ પછી આરેન્ડ્ટ યહૂદીઓ અને સમાજ વચ્ચેના સમ્બન્ધોની સમસ્યા પર આવે છે. સમાજે યહૂદીઓ પાસે વધારે પડતી આશા રાખી. આ સમાજ મૂલ્યોને તો પારખી શકે એમ ન હતો. પ્રૂસ્તે વર્ણન કર્યું છે તેમ સમાજે હમેશાં કશાક નવતર, ચિત્રવિચિત્ર અને ભયજનકની અપેક્ષા રાખી અને છેવટે સુરુચિપૂર્ણની સાથે આસુરીને અભિન્ન ગણ્યા. રાક્ષસીપણાને પણ સ્વીકારી લીધું. આરેન્ડ્ટ નિર્દેશે છે તેમ પ્રૂસ્ત જેવા નવલકથાકાર સામાજિક સન્દર્ભની બહાર જઈને સર્જન કરતા ન હતા, તે પણ સમાજમાં પ્રવર્તતી બદીઓ તરફ અંગુલિનિર્દેશ તો કરે જ છે.

યહૂદીઓનો એક માત્ર અપરાધ યહૂદી હોવાનો. આ અપરાધ દુર્ગુણ છે અને એ દુર્ગુણનું તો નિકંદન જ કાઢી નાખવું જોઈએ. આરેન્ડ્ટ યહૂદીવિરોધી

આ પરિસ્થિતિને જો જાણીએ તો જ આ પરિસ્થિતિમાં રચાયેલા સાહિત્યને સમજી શકાય. શરૂઆતમાં આ મુદ્દો આપણે જોઈ ગયા. હવે આ ડ્રાયફસ ઘટનાની પાછળ ફ્રાન્ઝ કાફકાની 'ધ ટ્રાયલ' મૂકો. કાફકા તો પોતાની કૃતિના વસ્તુને વધુ ભયંકર બનાવી આપે છે, ડ્રાયફસનો અપરાધ તો યહૂદી હોવું એ હતો, તેની સામે બનાવટી તો બનાવટી આરોપ મૂકીને મુકદ્દમો ચલાવવામાં આવ્યો હતો. પણ 'ધ ટ્રાયલ'માં ?

પુસ્તકના બીજા ખંડમાં હના આરેન્ડ્ટ સામ્રાજ્યવાદની ચર્ચા કરે છે. ઈ. સ. ૧૮૮૪–૧૯૧૪ સુધી સામ્રાજ્યવાદ ફાલ્યો ફૂલ્યો. પહેલાં બે વિશ્વયુદ્ધોનાં મૂળ પણ અહીં જોવા મળે છે. રહોડ્ઝ જેવા મહત્ત્વાકાંક્ષીએ જાહેરાત કરી હતી – I would annex the planets if I could. સામ્રાજ્યવાદ એ રાજનૈતિક નહીં પણ વ્યાપારી સંજ્ઞા છે. વેપાર બુર્ઝવા લોકોના હાથમાં હતો. ઉચ્ચ લક્ષ્ય પ્રત્યેની દોટમાંથી નિષ્ફળ અને દુર્ભાગી લોકોની બાદબાકી કરી નાખવામાં આવી, સદ્ભાગ્યને પ્રતિષ્ઠા સાથે અને દુર્ભાગ્યને શરમ સાથે. આ સ્થિતિમાં સમાજ પતન ન પામે તો જ નવાઈ. પણ છતાં બુર્ઝવાની નીપજ રૂપ સામ્રાજ્યવાદને આવકાર મળ્યો, સુરક્ષાની ભ્રમણા તેણે ઉપજાવી કાઢી. ઓગણીસમી સદીના અંત સુધીમાં તો મૂડીવાદીઓનું, બુર્ઝવા સમાજનું વર્ચસ્ એટલું બધું વધી ગયું કે રાજ્યના કર્મચારીએ પોતે રાષ્ટ્રની સેવા કરી રહ્યો છે એ વાત જ વિસારે પાડી દીધી. તે બીજાઓને સેવક બનાવતો ચાલ્યો. આ વાતની પ્રતીતિ ભારતમાં અમલદારશાહીની એકહથ્થુ સત્તાથી થઈ રહેશે.

સમાજનું પતન આણવામાં રાજકારણે ભાગ ભજવ્યો, અમલદારશાહીએ ભાગ ભજવ્યો, મૂડીવાદે ભાગ ભજવ્યો, તો પછી વિજ્ઞાન શા માટે બાકાત રહી જાય. નૃવંશશાસ્ત્રીઓએ આર્ય સંસ્કૃતિની શ્રેષ્ઠતા સાબિત કરી, ડાર્વિન ઉત્ક્રાન્તિવાદ લઈ આવ્યો. પછી જર્મન પ્રજા એમાંથી પ્રેરણા લીધા વિના રહે ખરી ? માનવી તરીકે આપણે બધા સમાન છીએ એ વાત હાસ્યાસ્પદ લેખાવા માંડી. ફ્રાન્સે પણ જર્મનોની શ્રેષ્ઠતા સ્વીકારી લીધી ! રાષ્ટ્રીયતાને બદલે જાતિ પર વધુ ભાર મુકાયો. આમાંથી અમલદારશાહીએ પ્રેરણા લીધી, એમની ન્યાત પણ જુદી, એ લોકો આપણા ઉપર રાજ્ય કરવા જ જન્મ્યા છે એની પ્રતીતિ હમેશાં દાંતિયાં અને ભ્રુકુટિયાં કાઢતા તેમના ચહેરાઓ પરથી દરરોજ થયા કરે છે. હના આરેન્ડ્ટની મૌલિકતા અહીં

રહેલી છે. સરમુખત્યારશાહીનાં કે આપખુદશાહીનાં કે એકહથ્થુ સત્તાનાં મૂળ માત્ર રાજકારણમાં જોવાને બદલે ઇતિહાસ, નૃવંશવિજ્ઞાન અને અર્થશાસ્ત્રમાં જોવા જાય છે. રાજકીય પરિસ્થિતિને ઘડવામાં આ બધી જ ભૂમિકાઓએ બહુ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો હતો. રોમેન્ટિસિઝમે વ્યક્તિપૂજાની વિચારણાને ઓર બહેકાવી. મુસોલિની જેવાએ પોતાની જાતને 'aristocrat and democrat, revolutionary and reactionary, proliterian and anti-proliterian, pacifist and antipacifist' તરીકે જાહેર કરી હતી. તર્કવિજ્ઞાન પાસેથી તર્કછળનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવો એ શીખવામાં આવ્યું. અંગત વ્યક્તિત્વની ખિલવણી સામે તો કોઈને વાંધો નથી હોતો પણ જ્યારે સામાને એનાથી સભાન બનાવવામાં આવે ત્યારે ધીમે ધીમે આખા જગત પર રાજ કરવા નિર્માયેલા અતિમાનવની વિભાવના સાકાર થવા માંડે છે.

સમાજમાં ચારે બાજુ decadence – ક્ષયિષ્ણુતા – ની વાત સંભળાવા માંડી. ૧૯મી સદીમાં Count Arthur de Gobineauની શોધે દૂરગામી પરિવર્તનો આણ્યાં. તેણે સંસ્કૃતિના પતનના મૂળમાં જાતિનું પતન જોયું અને જાતિના પતનના કારણ તરીકે વર્ણસંકરતાને આગળ ધરી. એટલે સંસ્કૃતિના ઉત્થાન માટે જાતિગત શુદ્ધિ અનિવાર્ય બની રહી. અને આ માટે જગત પરનું વર્ચસ્ અનિવાર્ય. આપણે ભોળે ભાવે જર્મનોને જ જુલમગાર ગણ્યા હતા પણ અંગ્રેજો, ફ્રેન્ચો, ડચ, વલંદા કોઈ નિર્દોષ ન હતા. અંગ્રેજોએ પણ માનવ અધિકારોની સામે અંગ્રેજોના અધિકારો ગણાવ્યા. આમાંથી તારણ એ નીકળે છે કે દરેક પ્રજા પોતાના અધિકારો જ માનવ અધિકારો છે એમ મનાવતી થઈ. અંગ્રેજોમાં અસમાનતાની ભાવના જન્મજાત હતી. આજે તો કોનામાં આ ભાવના નથી એ જ કહેવું અઘરું છે! પોતાના અધિકારો માટે ઝઝૂમતો વર્ગ થોડા જ દિવસોમાં બીજાના અધિકાર છિનવી લે છે અને વર્ગભેદની તીવ્ર સભાનતા અનુભવતો થાય છે. યાદ કરો East is East and West is West. આંતરજાતીય લગ્નની મના ફરમાવવામાં આવી. કટ્ટર જાતિવાદમાં માનતા લોકોની દૃષ્ટિએ હલકી જાતિના લોકો, પરાઈ જાતિના લોકો (અને પછી પોતાનાથી ઊતરતા દરજ્જાના લોકો) માણસો જ નથી, જેમના શરીરના એકેએક કોષમાં આંતરવિગ્રહનું નાટક ભજવાતું હોય એવા રાક્ષસો છે એવી માન્યતા વધુ ને વધુ દૃઢ બની. રાજકીય દૃષ્ટિએ ઉત્ક્રાન્તિવાદે બે મહત્ત્વની વિચારણા આપી. અસ્તિત્વ માટે સંઘર્ષ, બળિયો જીવ આપોઆપ જ ટકી રહે અને યૂજેનિક્સ નામે ઓળખાતા વિજ્ઞાનની

અમર્યાદ શકયતાઓ. આ નિયમ સત્તાધારીઓએ અપનાવી લીધો અને સત્તા વડે તેઓ સૌથી બળવાન બની ગયા. માનવી પ્રાણીમાંથી આવ્યો તેની કરુણ પ્રતીતિ ચાળીસી પછી માનવજાતિને થઈ ગઈ. માનવી અને એપ વચ્ચેની ખૂટતી કડી શોધવાને બદલે માનવીએ જાતે જ એ કડી પૂરી આપી!

રંગભેદ અંગે પ્રવર્તતી તીવ્ર સભાનતાની વાત કરવા માટે હન્ના આરેન્ડ્ટ જોસેફ કોનરેડની 'હાર્ટ ઓવ ડાર્કનેસ'નો ઉપયોગ કરે છે. ડચ લોકોએ આફ્રિકામાં જઈને ત્યાંની પ્રજાની કત્લેઆમ ચલાવી. બેથી ચાર કરોડની વસતીમાંથી માંડ એંસી લાખ બચ્યા. જે બચ્યા તેની નિકાસ ગુલામો તરીકે કરવામાં આવી; આટલી બધી કતલેઆમ અને છતાં કોઈનું રૂવાડું ન ફરકયું, ઇતિહાસકારોએ નોંધ પણ ન લીધી. શા માટે આ બન્યું તેનું કારણ આરેન્ડ્ટ આપે છે. ડી. ડી. ટી. છાંટીને કરોડો મચ્છરની કતલ આપણે કરીએ છીએ, કારણ કે મચ્છરમાં માનવીય તત્ત્વ નથી. આફ્રિકનો પ્રકૃતિનો જ અંશ હતો. માનવજગત, માનવીય વાસ્તવિકતા ઊભી જ થઈ ન હતી. કળા પણ પ્રગટી ન હતી; એટલે જ આ માનવોની કતલ અને પ્રાણીઓની કતલમાં કોઈ ભેદ પાડવામાં ન આવ્યો! આફ્રિકાના અનુભવોએ નાઝીવાદને પાંગરવામાં મદદ કરી. પછી તો જવાબદારી જેવી કોઈ ભાવના પણ ન રહી. ધીરે ધીરે ભાવિ આતંકની તૈયારીઓ પૂરી થઈ. છતાં બે યુદ્ધ વચ્ચેના ગાળામાં માનવ અધિકારોની થોડી ઘણી રક્ષા તો થઈ હતી.

ધીરે ધીરે માનવીમાં વિસ્તારની ભૂખ જાગી. ઇંગ્લેંડે પણ કયાં નહોતું કહ્યું, મારે સાગર પર રાજ કરવું છે. રશિયાએ પણ કહ્યું – મારે ભૂમિ પર રાજ કરવું છે. એક બાજુ નાઝીવાદ આવ્યો, બીજી બાજુ બોલ્શેવિઝમ આવ્યું. શરૂઆતમાં તો વિદ્યાર્થીઓની ચળવળના રૂપે આ વાદ આવ્યા. ઇતિહાસનું પુનરાવર્તન થતું હોય છે એનો ધડો ઇતિહાસ વાંચીને કયારેય માનવજાતે લીધો નથી. વિદ્યાર્થીઓની ઝુંબેશો આજે નિર્દોષ લાગતી હશે પણ ભવિષ્યની અરાજકતાનાં મૂળ તેમાં જ હોય છે એ વાત હન્ના આરેન્ડ્ટ જેવી બુદ્ધિશાળી વ્યક્તિના તારણ પરથી આપણે પણ યાદ રાખવા જેવી છે. ચળવળમાં વિદ્યાર્થીઓ જોડાયા, શિક્ષકો જોડાયા, અમલદારો જોડાયા, ચળવળનો લોકો ઉપર પ્રભાવ પડયો, પોતાની મુક્તિનાં એંધાણ એમાં વરતાયાં. ચારે બાજુ દુશ્મનો છે, આપણે તો અદ્વિતીય છીએ એવી ભાવનાઓનો પ્રચાર ટોળાંઓએ કરવા માંડ્યો. માનવની માનવતાનો નાશ કરતાં પહેલાં માનવ માનવ વચ્ચેની એકતાનો નાશ કરવામાં

આવ્યો. માનવ ઈશ્વરનું પ્રિય સંતાન છે – જો આ વાતને સ્વીકારો તો એના પરથી આગળ જઈ શકાય – આ કે તે પ્રજા ઈશ્વરની માનીતી પ્રજા છે. આ સંકુચિત રાષ્ટ્રવાદની માયા સામાન્ય માનવી ન સમજી શક્યો, સારે જહાંસે અચ્છા હિન્દોસ્તાં હમારાં – પંક્તિ સામાન્ય ભારતીય નાગરિકને ગમી જાય પણ એમાં વસુધૈવ કુટુમ્બકમ્‌ની ભાવના જ ક્યાં રહી ? રાષ્ટ્રીયતાની ભાવના માત્ર સૂત્રોથી પ્રગટાવવામાં આવી પરંતુ પ્રજાના પોચટ, રુગ્ણ મનોભાવોને નગ્ન સ્વરૂપમાં દેખાડવાની હિંમત સર્જકમાં હોવી જોઈએ. પણ પ્રજામાં, બુદ્ધિજીવીઓમાં અપ્રિય થઈ પડવાની તૈયારી બહુ ઓછામાં હોય છે.

ધીરે ધીરે કાયદાનું શાસન ભૂંસાતું ગયું. કાનૂન માટે તિરસ્કાર પ્રગટ્યો. કાનૂન પરંપરાદત્ત હતો. જે પરંપરા છે તેનો વિચ્છેદ કરી નાખો. રચનાત્મક પ્રવૃત્તિ કરતાં પહેલાં ઉચ્છેદ–વિચ્છેદની વાતો થવા માંડી, યુવાનોને આ સંહારકતા ગમી ગઈ. પ્રસિદ્ધ થવું હોય તોપણ સહેલો માર્ગ તો આ હતો. પણ આની ભયંકરતા પારખી ન શકાઈ. પારખી ત્યારે તીર નીકળી ચૂક્યું હતું. આપખુદ અમલદારશાહીએ વ્યક્તિ પર, અંગત જીવન પર આક્રમણ કર્યું. પરિણામે રાજકીય વન્ધ્યતા છવાઈ, આને પરિણામે સંપૂર્ણ વન્ધ્યતા પ્રગટી. આ વન્ધ્યતાનું એક રૂપ એલિયટે આલેખ્યું અને બીજું રૂપ કાફ્કાએ આલેખ્યું. એની પરાકાષ્ઠા પછી કામૂ, સાર્ત્ર, બેકેટ કે આયોનેસ્કોમાં જોવા મળે છે પણ આ બે પ્રતિભાશાળી સર્જકો એ જમાનામાં આ વન્ધ્યતા પારખી ગયા એ કળાજગતનો મોટામાં મોટો ચમત્કાર.

ત્રીજા–ચોથા દાયકામાં પક્ષ મહત્ત્વનો બન્યો. પક્ષ અને સરકાર વચ્ચેનું અન્તર ભૂંસી નાખવામાં આવ્યું. સરકારી સ્થાનોએ પક્ષના સભ્યો ગોઠવી દો, પછી જે કરવું હોય તે કરી શકાય. હન્ના આરેન્ડ્ટની આ વિચારણા દરેક સંસ્થાને લાગુ પાડી શકાય. આપણા જમાનામાં ઘણા માણસો સંસ્થાઓ પર પોતાનો ઇજારો સ્થાપવા માગે છે. દરેક સ્થળે – છાપામાં, રેડિયો પર, સંસ્થામાં, સમિતિઓમાં – અમે જ સ્થાન શોભાવી શકીએ. આ બધામાં એક-હથ્થુ સત્તાનાં મૂળ રહેલાં છે.

યુરોપમાં એક બાજુએ રાજ્ય-રાષ્ટ્રની વિભાવનાનું પતન થયું તો બીજી બાજુએ પક્ષીય વ્યવસ્થાનું પતન થયું. આવો પતિત સમાજ હિટલરને સામાન્ય સરમુખત્યાર માની લે તેમાં શી નવાઈ ? ચેમ્બરલેઇનને પણ

આ જ ભૂલ કરી હતી ને ? યુરોપમાં તીખા તરુણો, તેમાંય તીખા જર્મનોને તો પરિવર્તનો જોઈતાં હતાં. પછી એ પરિવર્તનો કાનૂની સંસ્થાઓને ભોગે કેમ ન થાય ! આ પરિવર્તનો પ્રત્યે આરેન્ડ્ટને તિરસ્કાર છે, આવાં ગાર્દની ચળવળ પ્રત્યે તેમને આદર નથી. અહીં ઘણાને આરેન્ડ્ટનું વલણ રૂઢિચુસ્ત લાગે. પણ ધ્યાનથી જોઈશું તો એમ નહીં લાગે. રૂઢિભંજકતા, પ્રણાલીભંજકતા સામે વાંધો નથી પણ એને પરિણામે જો કશું નીપજવાનું ન હોય તો એનો કશો અર્થ નથી. આ મૂલ્યોને તોડી નાખો. નવાં ઊગી નીકળશે એવી આશાએ મૂલ્યો તોડવાનો કોઈ અર્થ નથી. નવાં મૂલ્યો, અદકેરાં મૂલ્યો ઉપજાવીશું તો જૂનાં આપોઆપ ખતમ થઈ જશે.

હવે આરેન્ડ્ટ માનવ અધિકારોના પતનની વાત કરે છે. આર્થિક સમસ્યાઓએ પણ આ પતનને આણવામાં મદદ કરી. ફુગાવો, બેકારી, આંતરવિગ્રહ, સ્થળાન્તર વગેરે સમસ્યાઓએ યુરોપના રાજકીય માળખાને છિન્નભિન્ન કરી નાખ્યું. લઘુમતીઓ મુશ્કેલીમાં મુકાઈ. એટલું જ નહિ, નાનાં રાજ્યોનું સાર્વભૌમત્વ તો નામનું જ રહ્યું, જેવી રીતે એકલદોકલ વ્યક્તિનું આપણા સમાજમાં કશું ઉપજે નહિ તેવું જ આવા દેશોનું બન્યું. નાના દેશોનું, લઘુમતી કોમોનું નિકંદન નીકળી જશે એની ઘણાને ખબર હતી, ધીમે ધીમે માનવ અધિકારોની વાતો ભ્રામક, નિરર્થક લાગવા માંડી. ટોળાને એવા અધિકારો પ્રત્યે આદર હોતો જ નથી. હિટલર પોતાની ભાષા ટોળા પાસે લઈ આવ્યો હતો. એટલે તેણે તો જાહેર કર્યું – જે જર્મન લોકો માટે સારું છે તે જ સારું. પણ આમ કરવા માટે રાષ્ટ્રીય હિત અને કાનૂની સંસ્થા વચ્ચેની સમતુલા ખેરવી નાખવી જરૂરી હતી, અને હિટલરે એ કર્યું. દરેક સરમુખત્યારે આ કરવું જ પડે. જે નેતાઓ આ સમતુલા ખેરવવાના માર્ગે જાય તે બધા ભવિષ્યના સરમુખત્યારો કહેવાય.

યહૂદીઓએ શરણાગતિનો, રાજ્યાશ્રયનો અધિકાર પણ ખોઈ નાખ્યો. એટલે સામાજિક દૃષ્ટિએ યહૂદી પ્રજા અપરાધી લેખાઈ અને અપરાધીઓને જેર કરવા કાનૂની કે ગેરકાનૂની માર્ગો અપનાવતા રાજ્યને કોણ રોકી શકે ? રાજ્યને મદદ કરવા પોલીસતંત્ર આવ્યું. ગેસ્ટાપો, એસ.એસ, કેજીબી, સીક્રેટ સર્વિસનું મહત્ત્વ વધી ગયું. એક વાર રાજ્યતંત્ર પોલીસતંત્રની મદદ લે પછી તે રાજ્યતંત્રથી સ્વતંત્ર બની શાસન કરતું થઈ જાય છે. આનું વાસ્તવિક આલેખન 'ગુલાગ આર્કિપેલેગો'માં જોવા મળશે. હિટલરે ગેસ્ટાપોની મદદથી

જ તંત્ર ચલાવ્યું હતું, એમાંથી બીજાં રાષ્ટ્રોએ પ્રેરણા લીધી. હિટલરે જે માનવ અધિકારો ઉપર તરાપ મારી હતી તે અધિકારોની ઘોષણા તો છેક અઢારમી સદીના અંતે કરવામાં આવી હતી. દરેક માનવીને મુક્ત જીવન જીવવાના, કાયદાકાનૂનો સમક્ષ બધા સરખા છે એની ખાતરી કરવાના, અંગત સ્વતંત્રતાના, સંપત્તિના અધિકાર છે. એ વિના સ્વતંત્રતા શક્ય નથી. પણ ધીમે ધીમે આ અધિકારો ખતમ થયા. ધીમે ધીમે સત્તાહીન માનવીઓને ભાન કરાવવામાં આવ્યું કે તેઓ બીજાની દયા પર જીવી રહ્યા છે, તેમની સ્વતંત્રતાની રક્ષા માટે કોઈ કાનૂન નથી, કાનૂન હોય તોપણ તેને દૂર કરવાની સત્તા રાજ્યને છે. તેમને સંપત્તિનો કોઈ અધિકાર નથી, વિચારસ્વાતંત્ર્યની કલ્પના તો મૂરખાઓની નીપજ છે, તેઓ ગમે તે વિચારે તેનાથી કયો ફેર પડી જવાનો છે. આ બધી ચર્ચાને અન્તે આરેન્ડ્ટ ત્રીજા ભાગમાં એકહથ્થુ સત્તાની સમસ્યા પર આવે છે. આ રીતે આ સમસ્યાનાં મૂળ સુધી તેઓ આપણને લઈ જાય છે.

આ એકહથ્થુ સત્તા ધરાવનારાઓ ટોળાની નાડ સારી રીતે પારખી શકે છે. તેમને ખબર છે કે તમે જ્યાં સુધી ટોળાને રમાડી શકો ત્યાં સુધી બધું જ ચાલી શકે છે. એટલે સરમુખત્યારોની ભાષામાં, ટોળાની ભાષામાં, સામૂહિક માધ્યમોના પ્રચારતંત્રની ભાષામાં હમેશાં એક પ્રકારનું સામ્ય વરતાતું હોય છે. જેવી રીતે ટોળું પણ પોતે જે હિંસા આદરે તેનું ગૌરવ અનુભવે તેવી જ રીતે આ રાજ્યતંત્રો ભૂતકાળનાં દુષ્કૃત્યોનું ગૌરવ અનુભવતા હોય છે. નૈતિક ધોરણોની ઉપેક્ષા પછી તો ફૅશન બની જાય છે. સમાજ પણ રાજ્યતંત્રને અનુસરીને અસદ્ અને અપરાધ પ્રત્યે આકર્ષણ અનુભવતો થાય છે.

સરમુખત્યારશાહીએ વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય ઉપર એટલી હદે તરાપ મારી કે નાઝી અથવા બોલ્શેવિકને જો સજા કરવામાં આવે તો તે વિરોધ કરવાને બદલે સજાનો અમલ સામે ચાલીને કરે. આની સાથે ટ્રોટ્સ્કીના આ વાક્યને સરખાવો, 'We can only be right with and by the party, for history has provided no other way of being in the right.' હવે આરેન્ડ્ટ આપણને કહે એવી વાત પર આવે છે. ભારત અને ચીન જેવા દેશમાં જૂના જમાનાથી રાજાશાહી–આપખુદશાહી હતી, એટલે આ દેશોમાં સરમુખત્યારશાહીને ફાલવા માટેની તક વધારે. હન્ના આરેન્ડ્ટે ઈ. સ. ૧૯૫૮માં કહેલી વાત કેટલી બધી સાચી નીકળી ? આ દેશોમાં સત્તાભૂખ્યા લોકોને તૃપ્ત થવા

કેટલી તો સામગ્રી છે, બેકારી, વસતી વધારો પણ સરમુખત્યારશાહીને ફાલવામાં મદદ કરે. સરમુખત્યારી તંત્રને ન્યાયતંત્રમાં, ધારાસભામાં વિશ્વાસ હોતો જ નથી. અમે કહીએ તે કાનૂન, અમે બજાવીએ તે ન્યાય, અમે બોલીએ તે સત્ય, અમે આચરીએ તે સદાચરણ. અમારી વિરુદ્ધ વર્તનાર રાજ્યનો અપરાધી – અપરાધ ન હોય તો ઉપજાવી કાઢવામાં આવે. પ્રજામાં ભયની લાગણી પ્રસારવા વિરોધીઓના ઓળખીતા–પારખીતા, સગાંવહાલાં, નિકટના દૂરના બધાને પોતાના નિયંત્રણ હેઠળ રાખવા – આને માટે સંજ્ઞા પ્રયોજવામાં આવે છે guilt by association. દરેક માનવીને આત્મ-રક્ષણ જોઈએ છે, આ આત્મરક્ષણ માટે જાતને નિઃશેષ કરવી સૌથી મોટી શરત હતી. બાકુનીન જેવાએ તો છેક ઈ. સ. ૧૮૭૦માં કહ્યું હતું હું હું નથી રહેવા માગતો, હું અમે બનવા માગું છું. એટલે આપણે બધું ભૂલી જવાનું, કોઈ અંગત સુખ લાગણીઓ, સમ્બન્ધ, સંપત્તિ રાખવાની નહીં, અરે નામ સુધ્ધાં ભૂલી જવાનું. વ્યક્તિને મહત્ત્વ અપાતું બંધ થયું, પ્રતિભાની વાત સામે શંકાની નજરે જોવામાં આવ્યું.

હવે આ ભૂમિકાને જો સાહિત્ય અને કળામાં પ્રયોજવામાં આવે તો શું પરિણામ આવે તે જુઓ. હન્ના આરેન્ડ્ટની આ વિચારણા કોઈ પણ રૂપરચનાવાદી વિવેચકને નહિ ગમે. આપણે પહેલાં તો એમના પોતાના શબ્દો જોઈએ. 'પ્રતિભાના અસ્તિત્વને નકારવા સુધી અપૌરુષેયતાની વાત કરવામાં આવી. વીસી–ત્રીસીની બધી જ કળાવિચારણાએ ખૂબ જહેમતપૂર્વક સાબિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો કે કૃતિની ઉત્તમતા ટેકનિક, કારીગરી, તર્ક અને માધ્યમની શક્યતાઓના વિસ્તાર દ્વારા જ સિદ્ધ થઈ શકે છે.' (પૃ. ૩૩૨) હન્ના આરેન્ડ્ટના આ તારતમ્યને સાચું–ખોટું જાહેર કરતાં પહેલાં ઓગણીસમી સદીમાં પ્રવર્તતી કળાવિચારણા જોવી જોઈએ. આ કળાવિચારણા બધાને પરિચિત છે એટલે તેની વિગતોમાં ઊંડે ઊતરવાની જરૂર નથી. એ કળાવિચારણામાં માનવ્યનું ગૌરવ હતું. પ્રેરણા, કલ્પના દ્વારા સર્જકની વ્યક્તિગત પ્રતિભાનું ગૌરવ કરવામાં આવતું હતું. આ ગૌરવ છેક લોન્જાઈનસના સમયથી ચાલતું આવેલું – Sublimity is the echo of a great soul. કોલરિજે રૂપવિધાયક કલ્પના દ્વારા અને ક્રોચેએ અંતઃસ્ફુરણા દ્વારા વ્યક્તિગત પ્રતિભાનો સ્વીકાર કર્યો હતો. માધ્યમની શક્યતાઓની વાત કરનાર વોલ્ટર પેટરે પણ ઇમ્પ્રેશનિસ્ટીક વિવેચના દ્વારા વ્યક્તિગત પ્રતિભાની જ વાત કરી હતી. પણ વીસમી સદીમાં માનવી કેન્દ્રચ્યુત

થયો; માનવી નહીં, તેણે સર્જેલી ભાષા મહત્ત્વની બની, કૃતિમાં રચના મહત્ત્વની બની. સર્જકના ચિત્તનો વિચાર કરવા જઓ તો તરત જ intentional fallacyની લાલબત્તી ધરવામાં આવે. વીસમી સદીએ અમાનવીકરણ દેખાડ્યું, એનો પ્રભાવ સર્વત્ર પડ્યો. આની સામે ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકોએ માનવતાની સ્થાપના કરવાનો આગ્રહ રાખ્યો. જોકે રૂપરચનાવાદી અભિગમ આરેન્ડ્ટ માને છે એટલી હદે માનવતાથી પર નથી, વાસ્તવમાં અત્યારે બહુચર્ચિત સંરચનાવાદી માનવતા વિરુદ્ધ છે. એ વાત અત્યારે બાજુ પર રાખીએ. હવે આપણે હન્ના આરેન્ડ્ટના તારણને સમજી શકીશું.

આવા વાતાવરણમાં સાહિત્યકૃતિઓનો ખોટો પ્રભાવ પડ્યો. બર્તોલ્ટ બ્રેખ્ટના નાટક Dreigroschenoperમાં ગુંડાઓને પ્રતિષ્ઠિત ઉદ્યોગપતિઓ તરીકે અને પ્રતિષ્ઠિત ઉદ્યોગપતિઓને ગુંડાઓ તરીકે રજૂ કરવામાં આવ્યા હતા. પણ શ્રોતાઓમાં જે વેપારીઓ હતા તેમણે જગતના નવા માર્ગો જોયા, ટોળાએ ગુનાહિત પ્રવૃત્તિને અપાતું માન તેમાં વાંચ્યું. બ્રેખ્ટને જે કટાક્ષ કરવો હતો તે તો ખતમ જ થઈ ગયો. દસ વર્ષ પછી સેલિનના નાટક 'Bagatelles pour un Massacre'ની પણ એવી જ અસર પડી; આ નાટકમાં બધા યહૂદીઓની કતલેઆમની વાત કરવામાં આવી. આવી ઇચ્છા પ્રગલ્ભપણે વ્યક્ત થઈ તેની આન્દ્રે જિદે જાહેરમાં પ્રશંસા કરી. આ બધાનો ખરાબ પ્રભાવ પડ્યા વિના ન રહ્યો. માનવીનું નિકંદન કાઢતાં પહેલાં તેની સ્વતંત્રતા છિનવી લેવી અનિવાર્ય હતી. સંપૂર્ણ નિયંત્રણો જે સમાજમાં હોય તે સમાજમાં કોઈ પણ ક્ષેત્રે સ્વતંત્રતા ન સંભવી શકે. આ સ્વતંત્રતાનો અભાવ બુદ્ધિજીવીઓને કઠતો હોય છે. પણ સમાજ પ્રથમ પંક્તિના બુદ્ધિજીવીઓને અને મૂરખાઓને એક જ કક્ષાએ મૂકે છે. એ રીતે સાચા અર્થમાં આ સમાજ અંધેરી નગરી જેવો જ બને છે.

એકહથ્થુ સત્તામાં માનનારાઓનું સૌથી મોટું શસ્ત્ર છે પ્રચાર. સમૂહને જીતવા માટે પ્રચાર જ એક માત્ર હથિયાર.ધારો કે કોઈ દેશમાં બેકારી છે, બેકારી ભથ્થું આપવામાં આવે છે. જો દેશમાં અને પરદેશમાં પ્રગતિનું ચિત્ર ઊપજાવવું હોય તો સહેલામાં સહેલો રસ્તો બેકારી ભથ્થાં દૂર કરો, ભલે બેકારો હોય. નાઝીઓ પ્રચારની ભાષા અમેરિકન વિજ્ઞાપન સંસ્થાઓ પાસેથી શીખ્યા. એટલા જ માટે જાહેરખબરની ભાષા આપણા જમાનાની સૌથી મોટી ભૂતાવળ સાબિત થઈ છે. સત્યને અસત્ય અને અન્યાયને ન્યાય તરીકે

રજૂ કરવા પ્રચારનો જ ઉપયોગ થાય. સરમુખત્યારો હમેશાં ભૂતકાળને ખતમ કરતા હોય છે, સ્ટેલિને રશિયાનો ભૂતકાળ નવેસરથી લખવાની વાત કરી હતી, ખ્રુશ્ચેવે સ્ટેલિનને મરણોત્તર પદભ્રષ્ટ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. આ સરમુખત્યારો પાસેથી જ આપણે પણ એક સંસ્થા તોડી નાખવા બીજી સંસ્થા ઊભી કરતા થયા, એક શિક્ષકસંઘની સામે બીજો, એક સાહિત્ય સંસ્થાની સામે બીજી....આ રીતે રાતોરાત કાયાપલટની વાત કરવામાં આવી.

સામાન્ય જુલમગાર પોતાના પ્રજાજનો પાસે માફી માગી લેશે, એ તો જવાબદારીઓ તરત જ અધિકારીઓને માથે ઢોળી દે પણ સરમુખત્યાર-શાહી તંત્રમાં અધિકારીઓની ટીકા પણ સાંખી ન લેવાય કારણ ત્યાં તો આખો વહીવટ જ સરમુખત્યારને નામે થતો હોય છે.

આ ગ્રન્થને અન્તે હંગેરીના અમાનુષી અત્યાચારની વાત કરવામાં આવી છે. હંગેરીનો બળવો રશિયાએ ક્રૂરતાથી દાબી દીધો હતો, આમ છતાં રશિયાને બોધપાઠ મળ્યો એમ લેખિકા માને છે. પણ ઝેકોસ્લાવેકિયામાં * હંગેરીનું પુનરાવર્તન થયું એટલે લેખિકાના એ તારણને ઇતિહાસે ખોટું પાડયું છે એમ કહી શકાય. પણ આજે પહેલાંના જેવી પરિસ્થિતિ રહી નથી. પાસ્તરનાક, સોલ્ઝેનિત્સીન જેવા રશિયામાં રહીને વિરોધનો સૂર રજૂ કરી શકયા હતા. ઝેકોસ્લાવેકિયામાં તો લેખકોએ રાજ્યસત્તાની જોહુકમી સામે માથું ઊંચકયું છે. એટલે આ ગ્રન્થને અન્તે લેખિકાએ સેવેલી આશા સાવ અસ્થાને તો નથી. એકહથ્થુ સત્તાના ઇજારદારો અથવા સરમુખ-ત્યારો જ્યાં સુધી વિદ્વાનો, લેખકો અને કળાકારોને વશ કરી શકયા નથી ત્યાં સુધી માનવમાંથી આશા ખોઈ નાખવાને કારણ નથી. પૂર્વ યુરોપના દેશોમાંથી સત્ય અને સ્વાતંત્ર્યના અધિકાર માટે ઊઠેલા અવાજે જાણે જાહેર કરી આપ્યું છે કે માનવપ્રકૃતિ સ્વભાવે સ્વતંત્ર છે, શિક્ષણ-જ્ઞાન ન હોય તોપણ માનવના ચિત્ત અને આત્મામાંથી સત્ય અને સ્વાતંત્ર્યની ઝંખના અવિરતપણે પ્રગટયા જ કરશે.

હન્ના આરેન્ડટના વિચારોની આ કોઈ સમીક્ષા નથી, એ તો તજ્જ્ઞો જ કરી શકે, પણ આધુનિક સાહિત્યને સમજવા માટેની પીઠિકા મળી રહે એ રીતે તેમના વિચારોને અહીં મૂકયા છે. કોઈ પણ ભાષાનું સાહિત્ય

* અને હવે અફઘાનિસ્તાનમા પણ.

ગ્રન્થમાં તો નથી સર્જાતું. નવલકથા–નાટકનાં પાત્રો ભલે આપણા જગતના નીતિનિયમોને આધારે જીવતાં ન હોય પરંતુ એ પાત્રો મંગળ કે શુક્રના ગ્રહ પર વસતા માનવીઓ તો નથી જ. સાહિત્યકાર પણ તેવી જ રીતે આપણી વચ્ચે જીવે છે, આપણી આસપાસના જીવનનો સાક્ષી છે, આદમ્સના નાટકના એક પાત્રની ઉક્તિ : 'જીવન ? એ તો આપણા નોકરો જીવી લેશે ?' ને સાહિત્યવિવેચનમાં કોઈ સ્થાન મળવું જોઈતું ન હતું પણ પ્રતીકવાદી ધારાના પ્રમુખ વિવેચકોએ આવાં આત્યંતિક વિધાનો પર પોતાનો મદાર બાંધ્યો. જીવનનો તિરસ્કાર કરનાર સાહિત્યને માણી શકે ? સાહિત્ય જીવનને વટાવી જાય એ જુદી વસ્તુ છે, પણ એ જીવન વિરોધી તો નથી હોતું.

હન્ના આરેન્ડ્ટે એક યા બીજા કારણસર આ ગ્રન્થમાં દોસ્તોએવ્સ્કીની નવલકથાઓનો ઉપયોગ કર્યો નથી, પણ 'બ્રધર્સ કારામઝોવ'માં 'ધ ગ્રાન્ડ ઇન્કવીઝીટર' પ્રકરણમાં આવતો અધિકારી જે ભાષા બોલે છે તે ભવિષ્યના સરમુખત્યારોની ભાષા છે. 'પ્રજાના હાથે જ બનાવેલો રોટલો અમારા સ્પર્શથી જ રોટલો રહે, નહીંતર પથ્થર બની જાય'– 'અમારી સંમતિથી કરવામાં આવેલું પ્રત્યેક પાપ ધોવાઈ જશે'– 'અમે તમારું અંગત જીવન પણ નિયત કરીશું.' આપણા જમાનામાં ફાલેલી અમાનવીયતાની ઝાંખી કરનાર દોસ્તોએવ્સ્કી આ જ કારણે આધુનિકોમાં આધુનિક કહેવાય છે.

આપણા દેશમાં ૧૯૫૦ સુધી તો કોઈ સમસ્યાઓ આવી ન હતી, જે કંઈ પરિવર્તનો આવ્યાં તે ત્યાર પછી આવ્યાં. આપણા પગ તળેથી પણ પછી તો જમીન સરકી ગઈ. હવે આપણે પણ વિરતિ, હતાશાની વાત કરતા થયા. પણ એ હતાશા, વિરતિની વાતો ઘણી વાર ફેશન બની જતી હોય છે. એ ફેશનમાં ન ખપે માટે બનતા પ્રયત્ન થવા જોઈએ. સર્જકની સંવેદનાનો વ્યાપ વધ્યો છે, હવે તે સાંકડી શેરીમાં રહેતા રમેશને ઈલા પામવામાં કંઈ મુશ્કેલી પડી તેની વાત કર્યા કરે તો તેનું પરિમાણ વિસ્તારી શકવાનો નથી. હમણાં જ છાપાંમાં સમાચાર આવ્યા કે રશિયાએ અગ્નિ એશિયામાં પીળો વરસાદ વરસાવ્યો છે અને તેનો ભોગ બનનારા પંદરેક દિવસમાં રિબાઈ રિબાઈને મરી જાય છે. કારણ માત્ર આટલું કે ત્યાંના લોકો સામ્યવાદને સ્વીકારવા તૈયાર નથી ! આ અને આના જેવી અસંખ્ય ઘટનાઓ આપણી આજુબાજુ તો બન્યે જાય છે, એના પ્રત્યે ધ્યાન આપ્યા વિના જ, આપણી સંવેદનાને વિસ્તાર્યા વિના જ સાહિત્યની, કળાની

વાતો કર્યા કરવાનો અર્થ નથી. અસ્તિત્વવાદની સૌથી મોટી પાયાની વાત તો આટલી છે : 'Am I really a man who has the right to act in such a manner that humanity regulates itself by what I do?' જો આ ધ્યાનમાં ન રખાય તો પછી અસ્તિત્વવાદ classroom excerciseમાં ફેરવાઈ જાય છે.

આપણા જગતમાં હવે તો બીજો ભય ઊભો થયો છે અને તે જિનેટિક્સમાં પ્રયોગો કરતા વિજ્ઞાનીઓ તરફથી. એ પ્રયોગોની આંટીઘૂંટીઓ તો આપણને ન સમજાય પણ એનાથી માનવીને શી અસર પહોંચશે તે સૌએ વિચારી લેવું પડે.

અનુસંધાન પૃ. ૩૩ ઉપરથી]

આધુનિક વિવેચનકળાના 'આદ્યદષ્ટા' જ ભુલાઈ ગયા?– અને...અને અમારા જેવા તો... ખેર, જવા દો એ વાત. 'સાંપ્રત' ગુજરાતી સાહિત્ય જો 'સંસ્કૃતિ' અને 'બુદ્ધિપ્રકાશ', તેમ જ 'એતદ્' અને 'કંકાવટી' વચ્ચે જ પાંગરતું હોય અને સમાપ્ત થઈ જતું હોય તો પછી 'વોહ દિન કહાં!'

'એતદ્'ના આ જ અંકમાં શ્રી શિરીષ પંચાલનો 'સર્જક, કોને જવાબદાર' નામે અભ્યાસપ્રચુર અને ગમે તેવો મનનીય લેખ પણ છપાયો છે. આ લેખથી વિરુદ્ધ જ જાણે કે તેમની 'સાંપ્રત' ગુજરાતી સાહિત્ય સંબંધેની ઉક્ત આલોચના લાગી છે! જો સાહિત્ય સર્જકને તેમણે આટલો જવાબદાર લેખ્યો છે, માનવી, જીવન, સમાજ, અને સંસ્કૃતિ માટે આટલો જવાબદાર કલ્પ્યો છે તો પછી સાંપ્રત ગુજરાતી સાહિત્ય સર્જકોની અને વિવેચકોની જવાબદારીને જ મહદ્અંશે તેમણે કેમ થાબડી હશે તે સમજાતું નથી.

'ગુજરાતી સાહિત્યનાં સાંપ્રત વલણો' (?)

ડૉ હસમુખ દોશી

'એતદ્'ના પચીસમા અંકમાં શ્રી શિરીષ પંચાલ જેવા વિદ્વાને ગુજરાતી સાહિત્યનાં સાંપ્રત વલણો ચપટીકમાં આપી દેવાનો 'ભગીરથ પુરુષાર્થ' કર્યો છે! તેમણે આ વલણ અંગત રીતે બતાવ્યું હોત તો આટલો ખેદ ન થયો હોત; અને આજે ગુજરાતી સાહિત્યમાં પ્રવર્તી રહેલી સાહિત્યેતર પ્રવૃત્તિઓને સખેદાશ્ચર્ય જોઈ રહેલો મારા જેવો માણસ વધારે અકળાયો ન હોત. પણ તેમણે રાજસ્થાન યુનિવર્સિટીમાં કૉમનવેલ્થ લિટરેચર પર યોજાયેલા પરિસંવાદમાં ગુજરાતી સાહિત્યનું પ્રતિનિધાન આ રીતે રજૂ કર્યું છે એટલે તેમનું દાયિત્વ વધી જાય છે. પ્રતિનિધાનમાં તો પૂર્વ પક્ષ અને ઉત્તર પક્ષ જેવા ભેદ રહેવા ન જોઈએ. સમભાવથી સાહિત્યનાં બધાં પરિમાણો રજૂ થવાં જોઈએ.

સાંપ્રત ગુજરાતી સાહિત્યનો આજે જે વ્યાપ (જેવો હોય તેવો) છે તેને તેઓ આંબી શક્યા નથી. અને જે રીતે અમદાવાદનું એક વર્તુળ છે તે રીતે વડોદરા—સુરતનું પણ એક જામેલું જૂથ છે તેનો ખ્યાલ કરાવ્યો છે. કેટલાક સમય પહેલાં એક અમદાવાદી લેખક મુનશી અને ઉમાશંકરના સીધા વારસદાર જેવા સ્વ. ચુનીલાલ મડિયાના સફળ અનુગામી બનીને 'ઉદ્‌ગાર' દ્વારા ગુજરાતી સાહિત્યનાં સાંપ્રત વલણો વિષે લખવાનો પોતાનો વિશેષાધિકાર સ્થાપી રહ્યા હતા તેવો જ આ પ્રયાસ લાગ્યો છે.

'સાંપ્રત' શબ્દનો તેમણે શો અર્થ ઘટાવ્યો છે? કેવળ સ્વાતન્ત્ર્યોત્તર યુગના (૧૯૪૭થી ૧૯૫૭) નહીં, પણ ગાંધી યુગનાય કેટલાક સાહિત્યકારો આજે જમાનાને હાથ જોડી કંઈક અવનવું વારંવાર આપી રહ્યા હોય ત્યારે

તેમનો સમાવેશ 'સાંપ્રત વલણો'માં થાય કે નહીં ? આ પ્રશ્ન ચિન્ત્ય છે. પંદર વર્ષો પહેલાં લખાયેલી નવલકથાઓને 'સાંપ્રત' કેટલે અંશે ગણી શકાય એય વિચારવાનું છે. હાલ જેટલું લખાઈ રહ્યું છે અને છપાઈ રહ્યું છે તેમાથી તેમણે કેટલું વાંચ્યું છે ? કેટલું આત્મસાત્ કર્યું છે ? સાહિત્યમાં સુરેશ જોષીના યુગની પચીસી પૂરી થવા આવી હોય તેવા કોઈ એંધાણો તેઓ જોઈ શકયા છે ? આજનુ બધું નહિ તો, સત્ત્વશીલ લખાણ પણ તેમણે કેટલું વાંચ્યું હશે એ પણ પ્રશ્ન રહે છે.

'સાંપ્રત' કવિતા વિશે તેમણે જે લખ્યું છે તેમાં રાવજી પટેલની સાથે મણિલાલનો સમાવેશ જ નહીં ? લાભશંકર ઠાકર કે સિતાંશુની પ્રતિભા કવિ તરીકે કેટલી પ્રકાશી શકી છે તેનો તાગ અત્યારે લઈ શકાય નહિ. (અને આ વિચારણા, મને લાગે છે કે હજી પંદર–વીસ વર્ષો પછી જ સાંચી રીતે અને વધારે સારી રીતે થઈ શકે.) કવિતાનું જે ઘોડાપૂર આજે આવ્યું છે તેમાં બે ચાર કવિઓની મુદ્રા વધારે સારી રીતે જોઈ શકવાનું કદાચ શકય જ નથી.

શ્રી સુરેશ જોષીએ ટૂંકી વાર્તામાંથી બિનજરૂરી અને કૃતક ચિન્તન, બનાવટી કાવ્યત્વ વગેરેનો વિરોધ કર્યો એટલે જ શું તેઓ નવી શૈલીની ટૂંકી વાર્તાના આદ્યપ્રવર્તક બની શકયા ? આ તો માત્ર નિષેધાત્મક અભિગમ લાગે છે. કૃતક ચિન્તન અને બનાવટી કાવ્યત્વનાં અપલક્ષણોથી આજની ટૂંકી વાર્તા,- જરા જુદી રીતે, પણ કેટલે અંશે વંચિત રહી શકી છે ? આપણી 'સાંપ્રત' નહિ તેવી ઉત્તમ ટૂંકી વાર્તાઓમાં બનાવટી કાવ્યત્વ અને કૃતક ચિન્તન તેઓ સદૃષ્ટાંત દર્શાવી શકે તેમ છે ? સુરેશ જોષીની વાર્તાઓ જેમ પોતાની વિશેષતાઓથી શ્રેષ્ઠ છે, તેમ ધૂમકેતુ કે તેના અનુગામીઓની વાર્તાઓ પોતાની વિશિષ્ટ મુદ્રાથી અંકિત થયેલી નથી ? આ તુલનાત્મક વિવેચના ખુદ શ્રી સુરેશ જોષીને કેટલી અન્યાયકર્તા બની ગઈ છે એ પણ તેમણે વિચાર્યું લાગતું નથી. તેમના વિધાન મુજબ કથા સાહિત્યમાં ઘટના એ પાયાનું એકમ હોય તો શ્રી કિશોર જાદવ કે શ્રી ઘનશ્યામ દેસાઈ તે પાયાના એકમને કેટલે અંશે સિદ્ધ કરી શકયા છે એ પ્રશ્ન રહે છે. ઉક્ત બે લેખકો ઉપરાંત અન્ય સર્જકો તે પાયાના એકમને સિદ્ધ કરવા મથ્યા નથી ?

નવલકથા વિશેનો તેમનો અહેવાલ ઘણો સંદિગ્ધ અને એકપક્ષી લાગ્યો છે. એક બાજુએ લખાતી સસ્તી, રેઢિયાળ નવલકથાઓ વિશે તો જાણે બરાબર સમજાયું. પણ બીજી બાજુએ ગંભીરતાથી લખાતી થોડી નવલકથાઓ કઈ ?

સસ્તી રેઢિયાળ નવલકથાઓના અંતિમે રાચતી નવલકથાઓ તો આન્તર ચેતના પ્રવાહની નવલકથાઓ ગણી શકાય 'મરણોત્તર', 'ચહેરા', 'અસ્તિ', 'મહાભિનિષ્ક્રમણ' વગેરે. આ બે અંતિમો વચ્ચે જ મધ્યમ માર્ગની કલ્પના થઈ શકે; જેનાં થોડાં દષ્ટાંતો તેમણે આપ્યાં હોત તો સંતોષ થાત – અને 'રણપ્રદેશમાં વીરડા' જેવી ઉક્ત નવલકથાઓ રણપ્રદેશમાં વીરડાને બદલે આંધી જેવી વિશેષ નથી ? મારા જેવો સાહિત્યનો અને નવલકથાઓનો ઠીક ઠીક અભ્યાસી કહી શકાય તેવો વાચક પણ 'અસ્તિ', 'ચહેરા' કે 'ફેરો' વારંવાર પ્રયાસો કર્યા છતાં વાંચી શકતો ન હોય તો તેને મીઠા વીરડા કેમ કહેવાય ? મારી અંગત રુચિની મર્યાદા સ્વીકારીને પણ કહીશ કે ઉક્ત નવલકથાઓનું મૂલ્ય પ્રયોગશીલ 'એન્ટી–નોવેલ'થી વિશેષ નથી. 'અશ્રુઘર'ની શ્રેષ્ઠતા વિશે તેના એક સમભાવી ઉત્તમ આલોચક શ્રી ભારતી દલાલ પણ કશી સ્પષ્ટતા રૂબરૂમાં મારી સમક્ષ કરી શકતા નહોતા. તેમના બહુશ્રુત માર્ગદર્શકે તેના ગદ્યને 'અશ્રુઘર'ની વિશેષતા તરીકે આગળ ધર્યું. ત્યારે પ્રશ્ન થાય છે કે કેવળ વિશિષ્ટ કોટિનું ગદ્ય જ શું નવલકથા છે ? અને 'અશ્રુઘર'નું ગદ્ય ? પન્નાલાલીય પ્રાદેશિક ગદ્યનો કેવળ વિકાસ બતાવે છે એમ કહું તો મોટો અપરાધ કર્યો છે તેમ તો કોઈ નહીં જ માને. તાજેતરની નવલકથાઓ વિશે તેઃ મૌનનો મહા ગુણ તેમણે ધારણ કર્યો છે, કદાચ તેના પરિશીલનના અભાવે.

નાટક સંબંધે તેમની વિચારણા સારી લાગી. સર્જનાત્મક નિબંધના ક્ષેત્રે દિગીશ મહેતા, જયંત પાઠક વગેરે કેટલા સફળ રહ્યા છે એ વિશે તર્ક જ કરવાનો રહે છે.

'સાંપ્રત' વિવેચન વિશે તો તેમને જે હાથવગું લાગ્યું તે જ જાણે ઠપકારી દીધું છે. નવા વિવેચકોમાં પ્રમોદકુમાર કે સિતાંશુનું એવું પ્રચંડ પ્રદાન છે ખરું ? સુમન શાહ પ્રયોગશીલ નવલકથાઓના માત્ર પ્રયોગશીલ વિવેચક વધારે છે. જ્યારે ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાલા કેવળ કવિતાના ક્ષેત્રે પશ્ચિમી તાણાવાણા ગૂંથી રહ્યા છે. સાહિત્યના સમગ્ર પટ પર જેની વિરાટ દષ્ટિ પડતી હોય તેવો વિવેચક તેમણે ઉલ્લેખેલા વિવેચકોમાંથી એકેય નથી એમ પણ મારા જેવાને લાગે. શ્રી સુરેશ જોષીએ સૈદ્ધાંતિક વિવેચનાનો ધોધ વહાવ્યો પણ સમીક્ષાના ક્ષેત્રે તેમણે કરેલી ગૂજરાતી સાહિત્યની ઉપેક્ષા (અપવાદ સિવાય) ભારે પડી ગઈ છે. અને તેમનો નવા વિવેચકોમાં ઉલ્લેખ જ નહીં ?

[અનુસંધાન પૃ. ૩૦ ઉપર

The temple of Vishwanath... a place for penance

Shiva, one of the many forms of Paramatma, is further divided into Shiva, the male, and Shakti, the female. These two divine powers created Man and Woman.

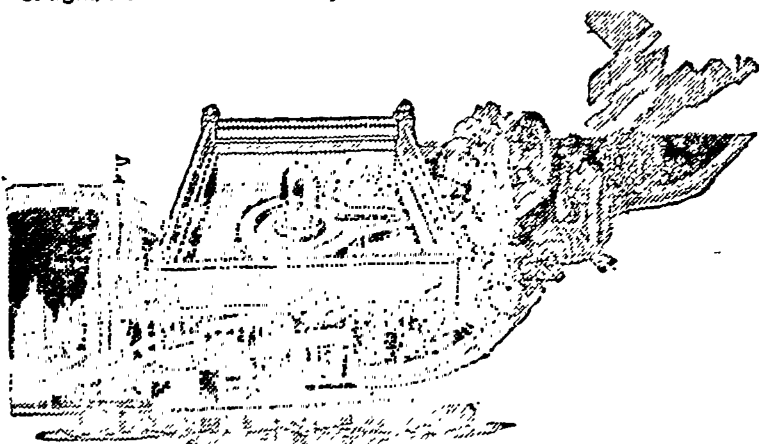
The Man and the Woman were distressed because they could not see their parents. At this a divine voice spoke, asking them to undertake penance. The Man and the Woman could not find a proper place to perform penance, and so the Lord created the holy city of Kashi where he himself continued to dwell as the Jyotirlinga of Vishwanath.

The Vishwanath Temple is built in Varanasi on the banks of the Ganga. It is one of the twelve Jyotirlingas or manifestations of light, erected in different parts of India at sites where Lord Shiva appeared and granted boons or blessings.

इत्येवं प्रार्थितस्तेन विश्वनाथेन शंकरः।
लोकानामुपकारार्थं तस्थौ तत्रापि सर्वराट्॥

"The Almighty Lord of the Universe favoured the people by staying at Kashi in answer to their prayers."





ઠંડા વેગીલા હાથ
ખોલે એક પછી એક
અંધકારના પાટા
હું ખોલું મારી આંખ
હજી યે
હું જીવું છું
હજી યે તાજા વ્રણના કેન્દ્રમાં

—ઓક્તાવિયો પાઝ
અનુ. જયંત પારેખ

માલિક-મુદ્રક-પ્રકાશક : ઉષા જોષી, ક્યૂ-૪, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપગંજ, વ
મુદ્રણસ્થાન : તલાટી પ્રિન્ટર્સ, સી-૧, સરદાર એસ્ટેટ, આજવા રોડ,